

Sizilien

Max Georg Zimmermann

Berühmte Kunststätten
Nº 25

Leipzig
E. A. Seemann

Sizilien II
Palermo



Mit 117 Abbildungen

4.50

Berühmte Kunststätten

Nr. 25

Sizilien

II. Palermo

Sizilien



Von

Max Gg. Zimmermann

II.

Palermo

Prima sedes, corona regis et regni caput.
Palermos Ehrenname unter den Normannen.

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.



Abb. 1. Ansicht des Hafens von Palermo mit dem Monte Pellegrino.

Sieh, ein phoenikischer Mann kam jetzt, ein im Truge gewandter
Gaudieb, der schon vieles zur Plag' ausübte den Menschen.

Mit solcher Charakteristik führt der Grieche durch den Mund seines Dichters in der Odyssee (XIV, 288/89) den **Phoeniker** ein. Es spiegelt sich in diesen Worten der ganze Haß gegen den schlauen Handelsmann, der den noch ungewandten Griechen gewiß unzähligemale übervorteilt hatte, ein Haß, der lange entbrannt war, ehe Griechen und Phoeniker auf Sizilien in jahrhundertelangen Kämpfen miteinander rangen. Lange, ehe die Griechen daran dachten, waren die Phoeniker ausgezogen, um alle Küsten des Mittelmeeres zu besiedeln. Die fernsten Punkte hatten sie am frühesten besetzt, sogar zwischen den „Säulen des Melkart" (Straße von Gibraltar) fuhren sie hindurch und gründeten an der Küste des Ozeans mit seiner unbekannten Ferne etwa 1100 Jahre vor unserer Zeitrechnung Gades als äußersten Punkt im iberischen Goldlande. Kühne Seefahrer, überaus rührige Handelsmänner, erfindungsreiche Bergleute, geschmackvolle Verfertiger und Verwender der Purpurfarbe, glückliche politische Organisatoren, und darüber hinaus Lehrer in allen Dingen geistiger Kultur waren diese geschmähten Phoeniker und letzteres nicht am wenigsten für die Griechen. Freilich scheint es nach den neuesten Forschungen immer mehr, daß die Bildung für die Phoeniker nur eine Art von Handelsware gewesen ist, die sie aus Aegypten und Mesopotamien bezogen hatten; sogar das Alphabet, das immer für ihre Erfindung gegolten hat, sollen sie von Aegypten herüber genommen haben.

Wie und woher die Phoeniker nach dem Lande Kanaan, von dem sie ihren eigentlichen Namen trugen, zwischen dem Libanon und dem Mittelmeer gekommen waren, wissen wir nicht. Wir wissen auch nicht, wie ihr griechischer Name Phoeniker (Φοίνικες) entstanden ist, ob er sich anlehnt an den Namen eines kananäischen

Ortes oder Stammes, der den Griechen besonders bekannt geworden war, und wie der Zusammenhang des Namens Φοῖνιξ mit dem gleichlautenden Wort für Purpur und Palme ist, ob das Volk nach seinem Erzeugnis oder nach dem Baum, der in Kanaan, aber nicht in Griechenland Früchte trägt, genannt ist, oder ob umgekehrt Farbe und Baum nach dem Volke den Namen erhalten haben.

Thukydides berichtet, daß die Phoeniker nach Sizilien gekommen wären, um mit den Sikelern Handel zu treiben. Die letzteren waren nach demselben Gewährsmann im 11. vorchristlichen Jahrhundert von Italien aus in Sizilien erschienen. Die Ankunft der Phoeniker muß also später stattgefunden haben. Woher diese Phoeniker kamen, wissen wir nicht. Anzunehmen ist, daß die östlichen Teile der Insel von Tyros und Sidon, die westlichen von dem benachbarten Afrika, wo die Phoeniker in Utika und Hippon festen Fuß gefaßt hatten, besiedelt wurden. Nach Thukydides gründeten sie auf den kleinen Inseln und den Vorgebirgen längs der Küste, wahrscheinlich rings um Sizilien, Faktoreien. Jahrhundertelang haben sie hier ihren Handel getrieben, bis die Griechen in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts auf Sizilien erschienen. Allmählig drängten diese die Phoeniker immer mehr nach Westen zurück, so daß sich vielleicht im Laufe eines Jahrhunderts die ganze phoenikische Ansiedlerschar auf der nordwestlichen Ecke der Insel zusammenzog, wo sich die drei vielleicht schon vorher bedeutendsten Ansiedlungen Solus, Panormos und Motye befanden. Im Süden und im Norden stellten die Griechen als gewaltige Grenzwachen gegen den semitisch bleibenden Teil der Insel Selinus und Himera aus.

Als Grund dafür, daß die Phoeniker sich grade in diese Ecke der Insel zurückzogen, gibt Thukydides die Nachbarschaft Karthagos und ihre Freundschaft mit den Elymern, die hier die Städte Segesta und Eryx besaßen, an. Ob Karthago damals schon so bedeutend über die älteren phoenikischen Schwesterstädte in Afrika emporragte, daß es von Thukydides allein genannt zu werden verdiente, wissen wir nicht. Jedenfalls bestand es damals schon, denn es ist wohl kaum ein Zweifel möglich, daß die Überlieferung, die Stadt sei in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts durch Ansiedler aus Tyros, angeblich unter Führung der Königstochter Dido, gegründet worden, richtig ist. Die Gründung Karthagos war der große Schritt dazu, den Schwerpunkt der phoenikischen Macht vom Osten nach dem Westen zu verlegen. Afrika wurde den Asiaten zur zweiten Heimat. Mit der Anlage von Karthago, dessen Stelle am nördlichsten, Europa benachbarten Punkte von Afrika, an der schmalen Übergangsstraße zwischen dem westlichen und östlichen Mittelmeerbecken, dessen örtliche Boden- und Wasserverhältnisse außerordentlich günstig sind, war für eine handeltreibende und nach der Seeherrschaft strebende Stadt ein ebenso glücklicher und folgenreicher Griff getan, wie mit der Gründung von Rom für ein Volk von Kriegern und Organisatoren eines großen Gemeinwesens. Wie durch Rom, indem es sich zur Herrin ganz Italiens machte, die Kräfte dieses Landes zusammengefaßt wurden, so wurde durch die „Neustadt" Karthago zum erstenmal Phoenikien, das bisher aus weit verstreuten, mehr oder weniger selbständigen Gemeinwesen bestanden hatte, zu einer einheitlichen Macht zusammengeschweißt, indem es die Herrschaft über die Schwesterstädte an sich riß.

Und wie Rom-Italien der Weltherrschaft zustrebte, so brachte auch Karthago-Afrika fremde Völker unter seine Botmäßigkeit und wurde der mächtigste Feind jenes, seines Rivalen. Neuphoenikien war in Karthago entstanden, während Altphoenikien der Fremdherrschaft verfiel. Das jüngere Reich hielt nach dem schönen Pietätssinn der Antike darauf, seinen erlauchten Stammbaum zu betonen, und sandte alle Jahre Boten, welche dem Gotte von Alttyros, Melkart, opferten und der Mutterstadt Anteil an der Siegesbeute überbrachten.

Afrika am nächsten lag von den sizilischen Phoenikerkolonien mit uns bekannter Geschichte Motye, dessen Name Spinnerei bedeutet (Abb. 2). Es lag südlich vom Berge Eryx, fast auf dem westlichsten Punkte Siziliens auf einer Insel inmitten von Lagunen. Die Küste ist dort weithin nach Norden und Süden flach wie im asiatischen Phoenikien. Höhenzüge bemerkt man landeinwärts erst in weiter Ferne, im Norden ragt die Masse des Eryx empor, und aus dem Meere tauchen die kühnen Umrisse der gebirgigen Aegadischen Inseln auf. Die Lagune von Motye war im Altertum durch eine sichelförmige flache Landzunge nach Westen und Norden gegen das offene Meer ganz abgeschlossen, nur am Südende war eine Durchfahrt nach Westen vorhanden, während jetzt aus der Halbinsel durch Lostrennung



Abb. 2. Motye und Eryx.
Nach Freeman, Geschichte Siziliens. Deutsche Ausgabe von B. Lupus, Band I.

im Norden eine langgestreckte Insel geworden ist. Ein Damm, der noch heute unter dem Wasser zu erkennen ist und von den Einwohnern mit Karren befahren wird, ist von den Phoenikern zur Verbindung mit dem Festlande geschüttet worden. Die Lagune rings um die Insel konnte als Hafen dienen. Der ganze Lauf der Befestigung am äußersten Rande der Insel ist noch zu erkennen und die erhaltenen, mehr oder weniger bearbeiteten Mauerblöcke lassen verschiedene Bauperioden vermuten. An einigen Stellen erhoben sich über die Mauer Türme, auch die unteren Teile eines Nord- und eines Südtors sind noch erhalten. Der enge Raum nötigte die zahl-

reiche Bevölkerung, ihre Wohnhäuser hoch zu bauen, wie wir durch Diodor wissen. 397 Jahre vor Christus wurde die Stadt von den Griechen unter Dionysios von Syrakus erobert und zerstört. Als Ersatz gründeten die Karthager etwas weiter südwärts Lilybaion, an der Stelle des heutigen Marsala.

Der Wasserstadt Motye am Westende der Barbarenecke Siziliens steht die Felsenstadt Sela an ihrer Nordostgrenze gegenüber. Ihr griechischer Name war Solus oder Soloeis, der lateinische Soluntum, daraus ist der Name Sólanto des jetzt dreiviertel Stunden weiter südlich am Meere gelegenen Ortes geworden (vergl. Abb. 5). Der phoenikische, auf Felsen hinweisende Name ist sehr bezeichnend, denn der sicheren Höhe zuliebe ist hier die Stadt als Vorposten der Phoenikermacht gegründet, wahrscheinlich an Stelle einer älteren Sikanerniederlassung, auf welche Höhlengräber an jener Stelle zu weisen scheinen, während die spätere Nekropolis von Solus in der Ebene lag. Der Monte Catalfano, an dessen südöstlicher, also dem offenen Meere abgekehrter Abdachung Solus auf einer besonderen Erhebung lag, ist ein einzelner in das Meer vorgeschobener Berg, der von den landeinwärts verlaufenden Höhen durch eine in Urzeiten auch vom Meere überflutete Niederung getrennt ist.

Von dem phoenikischen Sela ist keine Spur mehr vorhanden. Die Stadt, deren rechtwinklig einander durchschneidende Straßen, zum großen Teil noch mit dem antiken Pflaster, zu erkennen sind, ist das römische Soluntum. Die Hauptstraße zieht sich wagerecht an der Abdachung entlang; sie allein war fahrbar, während die auf- und absteigenden Querstraßen nur Fußsteige, zum Teil mit Treppen, sind. Von einer Säulenhalle in griechisch-römischen Formen ist ein Stück wieder aufgerichtet worden (Abb. 3). Die moderne Bezeichnung Gymnasion ist ganz willkürlich. Auf die Frage, wie die Befestigung dieses militärisch so wichtigen Punktes gestaltet war, bekommen wir keine Antwort, da nichts von den alten Umfassungsmauern mehr erhalten ist.

Die Stellung von Solus als Vorposten zuerst gegen die Sikaner, dann gegen die Hellenen kam besonders dem benachbarten Panormos zustatten, das allein von den Phoenikerniederlassungen auf Sizilien Unsterblichkeit bis auf den heutigen Tag erlangen und später sogar zur Hauptstadt der ganzen Insel emporsteigen sollte, welche Stellung es jetzt schon seit mehr als einem Jahrtausend behauptet. Gedeckt durch diese Grenzwache konnte die Stadt die Höhe des Heirkte vermeiden und sich unten am Meer an dem vorzüglichen Hafen, nach dem sie im Griechischen den Namen Allhafen empfangen hat, ansiedeln. Seit Urzeiten war die, heute Monte Pellegrino genannte Felskuppe besetzt. Höhlenwohnungen und Höhlengräber, in denen Schädel, Waffen und Speisereste gefunden worden sind, berichten von einem vorgeschichtlichen Volk. Auch Sikaner werden dort gewohnt haben, vermutlich noch nachdem die Phoeniker von dem Hafen Besitz ergriffen hatten, denn die Kolonisten hatten nirgends einen Grund, die frühere Bevölkerung aus den besetzten Gegenden vollständig zu verdrängen, sofern sie sich ihrer Herrschaft unterstellte.

Der Monte Pellegrino (Abb. 1) ist wie sein Gegenüber, der Berg von Solus, der Monte Catalfano, eine landfest gewordene Insel; beide Felsenmassen sind die Eckpfeiler der Bucht von Palermo im Westen und im Osten. Der Monte Pellegrino



Abb. 5. Reste einer Säulenhalle zu Solus.

verleiht dem Landschaftsbilde von Palermo, einem der herrlichsten der Welt, seinen Hauptausdruck. Er bildet eine geschlossene Kalksteinmasse, zwischen deren phantastischen Spitzen sich ein großes Hochplateau befindet. Dieses bot Raum genug für das Heer des Hamilkar Barkas zu einem zweijährigen Aufenthalt, als er in den Jahren 247—245 von hier aus die römische Besatzung von Panormos bedrohte. Sogar Getreide soll der punische Feldherr dort oben gezogen haben. Für den Anblick von Palermo aus schiebt sich von dem Berge ein grandioser Ablauf wie der Sporn eines modernen Panzerschiffes in das Meer vor. Unvergeßlich ist es, wie sich die imponierende, phantastische und doch geschlossene Masse des „schönsten aller Vorgebirge der Welt", wie Goethe sagt, leise gegliedert durch größere und kleinere Einschnitte, belebt durch stellenweise Vegetation, im zarten Silbergrau ihres Kalksteins neben dem tiefblauen Meere aus dem üppigen Grün der Ebene erhebt. Diese zieht sich um die Langseite des Berges herum, erstreckt sich zu beiden Seiten des Oreto nach Südwesten in die Insel hinein und läuft nach Osten in wechselnd schmälerem und breiterem Streifen am Meerbusen entlang bis zum Berge von Solus und hinter diesem bis zur Bucht des ehemaligen Himera. Von ihrer üppigen Fruchtbarkeit hat sie den poetischen Namen der Conca d'oro, der goldenen Muschel, erhalten. Wie die Sitzreihen um die Orchestra eines antiken Theaters legt sich nach Westen und Süden die Kette des Palermitanischen Gebirges um

diesen paradiesischen Garten, viel höher aufsteigend als Monte Pellegrino und Monte Catalfano. Das strahlende Sonnenlicht des Südens ruft einen unnennbaren Farbenzauber hervor, der wechselvoll ist je nach der Entfernung der Höhen, der Tageszeit und dem Dunstgehalt der Luft. Taormina mit dem Blick auf den Aetna ist großartiger, aber die Reize von Palermo sind feiner.

Goethe schildert seine Ankunft in Palermo am 2. April 1787: „Die Stadt gegen Norden gekehrt, am Fuß hoher Berge liegend; über ihr, der Tageszeit gemäß, die Sonne herüberscheinend. Die klaren Schattenseiten aller Gebäude sahen uns an, vom Widerschein erleuchtet. Monte Pellegrino rechts, seine zierlichen Formen im vollkommensten Lichte, links das weit hingestreckte Ufer mit Buchten, Landzungen und Vorgebirgen. Was ferner eine allerliebste Wirkung hervorbrachte, war das junge Grün zierlicher Bäume, deren Gipfel von hinten erleuchtet, wie große Massen vegetabilischer Johanniswürmer vor den dunkeln Gebäuden hin und wieder wogten. Ein klarer Duft blaute alle Schatten."

Dann schrieb er am 3. April: „Mit keinem Worte ist die duftige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhren. Die Reinheit der Konture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie vom Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun versteh' ich erst die Claude Lorrain, und habe Hoffnung, auch dereinst im Norden aus meiner Seele Schattenbilder dieser glücklichen Wohnung hervorzubringen."

Am Abend desselben Tages fügt er hinzu: „Zwei Stunden vor Nacht war der Vollmond eingetreten und verherrlichte den Abend unaussprechlich. Die Lage von Palermo, gegen Norden, macht, daß sich Stadt und Ufer sehr wundersam gegen die großen Himmelslichter verhält, deren Widerschein man niemals in den Wellen erblickt. Deswegen wir auch heute an dem heitersten Tage das Meer dunkelblau, ernsthaft und zudringlich fanden, anstatt daß es bei Neapel, von der Mittagsstunde an, immer heiterer, luftiger und ferner glänzt."

Schon zu Goethes Zeit gab es einen öffentlichen Garten zu Palermo, die 1777 geschaffene Anlage, die heute Villa Giulia oder Flora genannt wird. Jetzt schließt sich daran der botanische Garten. Andere Anlagen wie Giardino Garibaldi (Abb. 4) in der Nähe der Cala treten dazu. Auch die Parks mehrerer Villen näher oder ferner der Stadt enthalten wundervolle Bilder der üppigsten Vegetation, und zu dem schönen Vordergrunde mit seinem wuchtigen Grün und den leuchtenden Farben der Blüten tritt öfters der in den Formen großartige und in den Farben aufs reichste und zarteste abgestufte Fernblick. Goethe schreibt unter dem 7. April: „In dem öffentlichen Garten, unmittelbar an der Rhede, brachte ich im stillen die vergnügtesten Stunden zu. Es ist der wunderbarste Ort von der Welt. Regelmäßig angelegt, scheint er uns doch feenhaft; vor nicht gar langer Zeit gepflanzt, versetzt er ins Altertum. Grüne Beeteinfassungen umschließen fremde Gewächse, Zitronenspaliere wölben sich zum niedlichen Laubengange, hohe Wände des Oleanders, geschmückt von tausend roten nelkenhaften Blüten, locken das Auge. Ganz fremde, mir unbekannte Bäume, noch ohne Laub, wahrscheinlich aus wärmeren Gegenden, verbreiten seltsame Zweige. Eine hinter dem flachen Raum erhöhte Bank läßt einen

so wundersam verschlungenen Wachstum übersehen und lenkt den Blick zuletzt auf große Bassins, in welchen Gold- und Silberfische sich gar lieblich bewegen, bald sich unter bemooste Röhren verbergen, bald wieder scharenweis, durch einen Bissen Brot gelockt, sich versammeln. An den Pflanzen erscheint durchaus ein Grün, das wir nicht gewohnt sind, bald gelblicher, bald blaulicher als bei uns. Was



Abb. 4. Giardino Garibaldi zu Palermo.

aber dem Ganzen die wundersamste Anmut verlieh, war ein starker Duft, der sich über alles gleichförmig verbreitete, mit so merklicher Wirkung, daß die Gegenstände, auch nur einige Schritte hintereinander entfernt, sich entschiedener hellblau voneinander absetzten, so daß ihre eigentümliche Farbe zuletzt verloren ging, oder wenigstens sehr überbläut sie sich dem Auge darstellten.

Welche wundersame Ansicht ein solcher Duft entfernteren Gegenständen, Schiffen, Vorgebirgen erteilt, ist für ein malerisches Auge merkwürdig genug, indem die Distanzen genau zu unterscheiden, ja zu messen sind; deswegen auch ein Spazier-

gang auf die Höhe höchst reizend ward. Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder, wie sie der künstliche Maler durch Lasieren auseinander gestuft hätte.

Aber der Eindruck jenes Wundergartens war mir zu tief geblieben; die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene Geruch des dünstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phaeaken in die Sinne so wie ins Gedächtnis."

* * *

Trotz aller Forschungen und Vermutungen ist es noch nicht gelungen, den phoenikischen Namen von Palermo festzustellen. Phoenikische Münzen mit verschiedenen Stadtnamen sind diesem Orte zugeschrieben worden, ohne daß ein bestimmter Beweis vorhanden wäre. Sicher zugehörig sind nur die Münzen mit dem griechischen Worte Panormos. Die heutige Beschaffenheit des Hafens würde diese Bezeichnung kaum rechtfertigen. Wir müssen uns erst belehren lassen, daß im Altertum, da wo sich jetzt dicht bewohnte Stadtteile befinden, das Meer tief in das Land einschnitt (Abb. 5). Eine enge Einfahrt führte vom Meere herein, nach Süden buchtete sich der Einschnitt aus, so daß eine schmale Landzunge an der Küste in der Richtung von Norden nach Süden entstand; weiter landeinwärts spaltete sich der Einschnitt und bildete einen längeren nördlichen und einen etwas kürzeren südlichen Arm; beide empfingen Zuflüsse vom Gebirge her. Mögen nun diese Arme nach Ansicht der einen oder der anderen Forscher länger oder kürzer, breiter oder schmäler gewesen sein, nichts konnte als Ort der Ansiedlung geeigneter sein als die Landzunge, welche sie zwischen sich ließen. Hier war man mit Ausnahme der einen Schmalseite nach allen Richtungen durch Wasser gesichert und der viel-

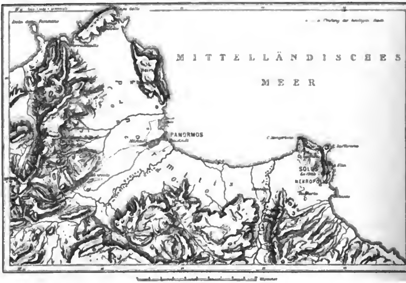


Abb. 5. Panormos und Solus.
Nach Freeman, Geschichte Siziliens. Deutsche Ausgabe von B. Lupus, Band I.

gegliederte Meereseinschnitt bot den vortrefflichsten Hafen dar. Auf dieser inneren Landzunge stand die älteste Stadt, aber auch die äußere Landzunge zwischen der südwärts sich erstreckenden Einbuchtung und dem Meere wurde bald mit einer Neustadt besiedelt. Wahrscheinlich auch südwärts von dem südlichen Hafenarme, nach dem Oreto zu, dehnte sich schon in phoenikischer Zeit eine befestigte Vorstadt aus. Sehr allmählich im Laufe von vielen Jahrhunderten bereitete sich die durchgreifende Veränderung des Hafens vor. Bis zum 14. christlichen Jahrhundert blieben die Verhältnisse im wesentlichen die gleichen; dann füllten sich die Hafenarme nach und nach aus und wurden zu Land. In dem kleinen, Cala genannten Seitenarme des jetzigen Hafens ist die ursprüngliche Einfahrt erhalten. Die heute Corso Vittorio Emanuele genannte Hauptstraße, die bei den Arabern Caſr, bei den Normannen, von den Marmorplatten, mit denen sie gepflastert war, Via Marmorea hieß, ist wahrscheinlich, wenn auch nach beiden Seiten verlängert, die selbe, die schon in der Altstadt der Phoeniker die Landzunge der Länge nach durchschnitt. Von dem Verlauf der beiden Hafenarme gibt noch die etwas tiefere Lage der dort jetzt stehenden Stadtteile Kunde. Auch befinden sich an diesen Stellen keine Bauten, die älter sind als der Ausgang des Mittelalters.

Die Zahl der Denkmäler, welche über die Normannenzeit zurückreichen, ist in Palermo überhaupt eine sehr spärliche. Aus phoenikischer Zeit ist so gut wie nichts erhalten; einige spärliche Reste werden im Museum aufbewahrt. Dort befinden sich unter anderem die Steinsärge zweier phoenikischer Schwestern. Sie wurden zu Cannita in der Nähe von Solus gefunden und zeigen griechischen Einfluß.

Als Karthago nach Sizilien hinübergriff und namentlich nach der bedeutendsten phoenikischen Ansiedlung Panormos seine Hand ausstreckte, benutzte es den Vorwand, die stammverwandten Städte gegen die Griechen schützen zu müssen, um sie im Lauf des 6. Jahrhunderts, wohl in dessen erster Hälfte, in ein Abhängigkeitsverhältnis zu sich zu bringen. Wahrscheinlich behielten die sizilischen Phoenikerstädte ihre innere Selbstverwaltung, aber jede unterstand der Herrschaft Karthagos, namentlich in bezug auf Krieg oder Frieden, und diese Abhängigkeit scheint im Lauf der Zeit gewachsen zu sein. Als dann Rom und Karthago auf Sizilien aneinander prallten, da konnte Karthago mit seinen unermeßlichen Reichtümern zahllose Barbarenhorden anwerben; weil es aber nicht wie Rom Legionen bewaffneter Bürger ins Feld stellen konnte, unterlag es. Überwand doch Rom selbst die Griechen, die den Karthagern, wenn auch mit äußerster Kraftanstrengung noch hatten widerstehen können, und die persönlich um Freiheit von Haus und Hof kämpften. Schon vorher hatte griechische Kultur in den sizilischen Phoenikerstädten Eingang gefunden, wie die griechischen Münzen von Panormos, wie das Verschwinden des phoenikischen Namens dieser Stadt bezeugen, jetzt wurde durch den siegenden Römer griechische Bildung in breitem Strome eingeführt und, wie es das erhaltene Beispiel für Solus lehrt, so wurde wohl auch Panormos mit griechisch-römischer Kunst geschmückt.

Während des ganzen Mittelalters bestand in Palermo noch ein antikes Amphitheater. Allerdings scheint es nach der Ansicht des besten Kenners der Topographie von Palermo, Vincenzo di Giovanni, nicht das von mittelalterlichen Schrift-

stellern und Urkunden Aula Regia oder Sala viridis genannte Gebäude auf der heutigen Piazza Vittoria gewesen zu sein, sondern an einer anderen Stelle Palermos gestanden zu haben. Der Name Aula regia veranlaßt Vincenzo di Giovanni, in dem so bezeichneten Gebäude eine antike Basilika zu sehen, um so mehr als dieses noch unter den Normannenkönigen und im Jahre nach der sizilianischen Vesper zu



Abb. 6. Orpheus unter den Tieren. Altchristliches Mosaik. Palermo, Museo Nazionale.

öffentlichen Versammlungen benutzt wurde. Er nimmt an, daß an dieser Stelle das antike Forum lag und daß zu diesem auch der antike Tempel gehörte, der in die später zerstörte Kirche S. Maria la Pinta umgewandelt wurde, ebenso wie das Gebäude, von dem man im Jahre 1869 auf der Piazza Vittoria Reste entdeckte. Bei den Ausgrabungen jenes Jahres fand man auf der Piazza Vittoria die unteren Teile zweier Säle mit Mosaikpaviment. Das eine Mosaik zeigt eine Felderteilung nach pompejanischem Geschmack mit Figuren und mytho-

logischen Darstellungen — besonders schön sind die beiden großen Köpfe des Helios und Poseidon —, das andere Orpheus unter den Tieren (Abb. 6).] Diese Mosaiken, die jetzt im Museo Nazionale aufbewahrt werden, sind wohl Werke des 1. und 2. christlichen Jahrhunderts.

* * *

Für fast elf Jahrhunderte war Ponormos mit dem übrigen Sizilien, wenn auch mit einigen Zwischenfällen, an das römische Reich gekettet. Bis zum 5. christlichen Jahrhundert blieb es bei den Teilungen des Reiches bei West-Rom. Vorübergehend beherrschten es die Vandalen von Karthago aus (440—476) und die Ostgoten von Italien aus (493—535). [Im Jahre 535 eroberte Balisar Palermo für Ost-Rom und es gehörte für mehrere Jahrhunderte zum Byzantinischen Reich. Es war eine Stadt im neuen Griechenland, während es zu dem Griechenland der Antike nie gehört hatte.

* * *

Wieder aber sollte ein semitisches Volk, wie es die Phoeniker waren, von Panormos Besitz ergreifen; ein neuer Kampf zwischen Griechentum und Semitentum entbrannte, wenn auch die Griechen jetzt Byzantiner und die Semiten Sarazenen waren. Wie damals rangen miteinander eine höhere und eine niedere Religion. Nicht wie im Altertum fanden beide in großen geschlossenen Teilen der Insel nebeneinander Platz, sondern die ethisch tiefer stehende überwand die andere, wenigstens für Zeiten, gänzlich.

Wie die Karthager, sobald ihre Stellung in Afrika genügend befestigt war, nach Sizilien hinübergriffen, so streckten auch die Sarazenen, nachdem sie Afrikas sicher waren, ihre Hand nach der blühenden Insel aus. Seit dem Jahre 704 begannen ihre Raubzüge, aber erst seit dem Jahre 827 unterwarfen sie das Land unter Führung der Aghlabiden von Kairevan. Im Jahre 831 fiel Palermo in ihre Hand und wie unter der phoenikischen Herrschaft diese Stadt die bedeutendste von Semitisch-Sizilien gewesen war, so machten die Sarazenen sie jetzt zur Hauptstadt des von ihnen beherrschten Inselteiles und sicherten ihr die Stellung als Kapitale für alle Zeiten, während die führende Stadt der Antike, Syrakus, immer mehr in völlige Bedeutungslosigkeit versank. Zweimal, in den letzten Jahren des 10. und in der Mitte des 11. Jahrhunderts, hatten die Sarazenen ganz Sizilien in Besitz. Dem Statthalter der Aghlabiden folgte zu Palermo im Anfang des 10. Jahrhunderts ein Statthalter der Fatimiden, die unterdessen im Araberreich die Herrschaft an sich gerissen hatten. Seit 948 war es Hassan ben Ali vom Stamme der Kalbiden. Er machte Sizilien zu einem unabhängigen, in seiner Familie erblichen Emirat, und nun entwickelten sich das Sarazenenreich auf der Insel und seine Hauptstadt Palermo zur höchsten Blüte.

Wie bedeutend Palermo schon in der Mitte des 10. Jahrhunderts war, ersehen wir aus der Schilderung eines arabischen Reisenden jener Zeit aus Bagdad, Ibn Hawqal. Er kannte die halbe mohamedanische Welt und preist doch Palermo als eine der schönsten und reichsten Städte, die er kennen gelernt hatte. Adolf

Friedrich Graf von Schack gibt in seiner „Geschichte der Normannen in Sizilien" von der Beschreibung Palermos durch Ibn Hawqal folgenden Auszug (Band I, Seite 286—293):

„Palermo ist in fünf deutlich unterschiedene, indessen nicht weit voneinander entfernte Quartiere geteilt. Das erste ist die Hauptstadt — Palermo im engeren Sinne —, welche von einer hohen steinernen Mauer umgeben wird. Hier wohnen die Kaufleute; hier erhebt sich die große Moschee für den Freitagsgottesdienst, ehemals eine christliche Kirche, und in derselben befindet sich eine umfangreiche Kapelle, in bezug auf welche ich von einem Philosophen sagen gehört habe: Der Weise des alten Griechenlands, Aristoteles, solle dort in einem Sarge aufgehängt sein. — Das zweite Quartier, genannt Chalessa, hat auch eine steinerne Mauer, die aber von der ersten sich sehr unterscheidet. Sie ist die Residenz des Sultans und seines Gefolges. Man findet daselbst weder Märkte noch Warenmagazine, sondern Bäder, eine Freitagsmoschee von mittlerer Größe, das Gefängnis des Sultans, das Arsenal und die Räumlichkeiten für die Beamten. Die Stadt hat vier Tore nach Süden; nach Osten, Norden und Westen wird sie vom Meer und einer Mauer ohne Tore begrenzt. — Das Quartier, welches Sakaliba heißt, ist bevölkerter und bedeutender als die beiden genannten. Dort befindet sich der Seehafen. Zwischen diesem Teil und der Hauptstadt fließen Bäche, und das Wasser trennt beide voneinander. Das Quartier der Moschee, welches nach derjenigen des Ibn Saklab seinen Namen führt, ist gleichfalls beträchtlich. Fließendes Wasser fehlt dort gänzlich und die Bewohner trinken Brunnenwasser. Südlich von der Stadt zieht sich der Fluß Wad Abbas (Oreto) hin; derselbe ist von ansehnlicher Größe und an ihm steht eine Menge von Mühlen. Auch befinden sich dort Fruchthaine und Luxusgärten, die keinen Ertrag liefern. Das Quartier ist bedeutend und stößt an das Stadtviertel der Moschee. Zwischen ihnen beiden ist keine Trennung und kein Unterschied. — Das Quartier Sakaliba wird von keiner Mauer umzogen. Die größten Märkte, wie derjenige der Ölhändler, liegen zwischen der Moschee des Ibn Saklab und dem Quartier Al Dschedid. Die Geldwechsler und die Gewürzhändler kampieren außerhalb der Mauer. Auch die Schneider, die Waffen-, die Kupferschmiede und die Getreidehändler haben ihren Stand vor der Stadt; ebenso die anderen Arbeiter, welche nach ihren verschiedenen Geschäften abgeteilt sind. Innerhalb der Mauern nehmen die Metzger einhundertundfünfzig Läden und vielleicht noch mehr ein, woselbst man das Fleisch verkauft. Jedoch ist dort nur der geringste Teil der Metzger; und dieser Umstand zeigt, wie ansehnlich ihre Zahl und Wichtigkeit ist. Die Größe ihrer Moschee beweist, wie beträchtliche Summen dieses Handwerk abwirft. In der Tat: einst, als die Moschee hier noch mit ihren gewöhnlichen Besuchern erfüllt war, berechnete ich die Anzahl derselben auf mehr als siebentausend; denn mehr als sechsunddreißig Reihen zählte ich bei dem Gottesdienst und jede Reihe bestand aus nicht weniger als zweihundert Personen.

„In der Stadt gewahrt man eine erhebliche Menge von Moscheen, desgleichen in der Chalessa und in dem sie umgebenden Stadtteil, hinter welchem eine Mauer aufsteigt. Diese Moscheen, die mehrenteils sehr besucht sind und mit ihren Dächern, Mauern und Toren emporragen, belaufen sich auf mehr als dreihundert.

Sie dienen zum Zusammenkunftsort für die Männer, welche in den Wissenschaften des Landes bewandert sind und die dort ihre Kenntnisse austauschen und vermehren.

„Außerhalb der Stadt ist der ganze Raum, welcher sie umgibt und ihre Fortsetzung bildet — ich meine den Raum zwischen den Türmen und Gärten — von Vergnügungsorten eingenommen. Dieselben liegen an dem Flusse Wad Abbas; sie grenzen an den Ort, welcher Maasbar heißt, durchschneiden die Ebene und hören am Ufer des Flusses auf. Eine andere Reihe von Wohnungen erstreckt sich bis nach Baïda. Dieses Baïda ist ein Dorf, welches sich in der Entfernung von ungefähr zwei Parasangen über der Stadt erhebt.

„Die Stadt Palermo ward früher verwüstet und ihre Einwohner wurden von politischen Katastrophen betroffen, wie dies jedermann dort weiß. Jetzt besitzt sie mehr als zweihundert Moscheen — eine so große Anzahl, wie ich sie nie, selbst in Städten von doppelter Bevölkerung, angetroffen, noch sie auch von einer andern Stadt als von Cordova angeführt gefunden habe. In bezug auf Cordova stehe ich nicht für die Richtigkeit dieser Angaben ein; aber in betreff Palermos habe ich mich selbst davon überzeugt, da ich die meisten dieser Gotteshäuser mit eigenen Augen gesehen. Eines Tages, als ich mich in der Nachbarschaft des Hauses des Rechtsgelehrten Abu Muhammed el Caffi befand, erblickte ich von seiner Moschee aus in der Entfernung eines Bogenschusses etwa zehn weitere Moscheen vor mir, die eine der anderen gegenüber und gegenseitig durch eine Straße getrennt waren. Ich fragte nach dem Grunde hiervon, und man gab mir zur Antwort: hier wolle aus übermäßigem Stolz jedermann eine ausschließlich für ihn und seine Familie bestimmte Moschee haben. Es käme nicht selten vor, daß von zwei Brüdern, welche in aneinander stoßenden Häusern wohnten, ein jeder sich eine Moschee erbauen ließe, um sie allein für sich selbst zu haben. Unter diesen zehn Moscheen befand sich die des Muhammed Ibn Caffi und etwa zwanzig Schritte von ihr stand diejenige seines Sohnes. Abu Muhammed hatte sie gebaut, um dort Unterricht in der Jurisprudenz zu erteilen; denn jedermann hatte die Passion, daß man von ihm sagen sollte: ‚Das ist die Moschee, welche dem oder dem und zwar ausschließlich ihm gehört.' Dieser Sohn des Abu Muhammed besaß eine große Meinung von sich selbst und überschätzte sich ganz beträchtlich. Er war so eingebildet und stolz auf seine schöne Erscheinung, daß er der Vater seines Vaters zu sein schien, oder ein Mensch, der gar keinen Vater hätte.

„Längs des Meeres finden sich verschiedene Rabats, die mit streitsüchtigen Soldaten, ausgelassenem Gesindel, sowie mit jungen Leuten von schlechtem Lebenswandel, welche die Rolle von Frommen zu spielen gelernt haben, erfüllt sind. Sie halten sich dort auf, um die Geschenke der Gläubigen zu empfangen und die anständigen Frauen zu insultieren. Es sind zum größten Teil Kuppler und Leute, die schändlichen Lastern fröhnen. Sie kommen nur in diese Rabats, weil sie sonst kein Unterkommen finden, und werden von aller Welt verachtet.

„Ich habe von der Chalessa, von ihren Toren und allem dazu Gehörigen gesprochen. Was den Kaßr betrifft, so ist dieser Palermo oder die alte Stadt. Das hauptsächlichste ihrer Tore ist das Bab el Bahr, so genannt, weil es dem Meere nahe ist. Neben demselben befindet sich ein anderes elegantes und neues

Tor, das von Abul Hassan Ahmed erbaut wurde, weil die Einwohner ihn darum gebeten hatten. Er errichtete es auf einer Anhöhe über dem Fluß und der Quelle Aïn Schaa, und es heißt noch heute also. Dieses Tor sowohl wie die Quelle sind eine große Annehmlichkeit für die Bewohner. Hierauf folgt das Tor, welches nach der heiligen Agatha genannt wird, und das aus alter Zeit herrührt. Ihm zur Seite steht ein Tor, Bab Rutuh; denn Rutuh ist ein großer Fluß, zu dem man von ihm aus hinabsteigt und der unter dem Tore selbst entspringt. Sein Wasser ist gesund und mehrere Mühlen reihen sich an ihm nebeneinander. Daran schließt sich das Tor Ar Riadh (Tor der Gärten), welches gleichfalls neu und von Abul Hassan erbaut ist. Bei demselben befand sich das Tor des Ibn Korheb an einem nicht befestigten Platze. Die Stadt lag früher nach dieser Seite hin offen, so daß die Gewässer der Bergströme von dort her einflossen, was der Bevölkerung zum großen Nachteile gereichte. Deshalb verlegte Abul Hassan das Tor von diesem gefährlichen Punkte hinweg an eine besser gewählte Stelle. — Weiterhin findet sich das Tor El Ebna, das älteste der Stadt; sodann das Tor as Sudan (Tor der Schwarzen) neben dem der Eisenhändler; hierauf das Tor Al Hadid, durch welches man zum Judenquartier gelangt. Daneben steht ein auch von Abul Hassan erbautes Tor, welchem man keinen Namen gegeben hat und durch das der Weg nach dem Quartier des Abu Hamez führt. Im ganzen gibt es neun Tore.

„Diese Stadt ist von länglicher Gestalt. Sie enthält einen Markt, der sich von Osten nach Westen hindehnt und welcher As Samat heißt. Er ist mit Steinen gepflastert und von einem zum andern Ende von mehreren Arten von Kaufleuten bewohnt. Die Stadt ist von verschiedenen Flüssen umgeben, die von Westen nach Osten strömen und welche solche Kraft besitzen, daß sie zwei Mühlsteine bewegen können. An ihrem Ufer erheben sich zahlreiche Mühlen. Die Gestade dieser Bäche sind von ihrer Quelle an bis zur Einmündung in das Meer von sumpfigem Boden umgeben, auf welchem persisches Rohr wächst; doch hält man weder die Teiche noch die trockenen Orte für ungesund. — In der Mitte des Landes liegt ein Tal, zum großen Teil mit Papyrus bedeckt — jenem Rohr, aus welchem die Rollen zum Schreiben gemacht werden. Ich wüßte nicht, daß der aegyptische Papyrus seinesgleichen auf der Erde hätte; nur der von Sizilien erreicht ihn. Der größte Teil dieses Papyrus wird zu Seilen für die Schiffe gewunden, der übrige dazu verwandt, um Papier für den Sultan zu fertigen. Ein Teil der Stadteinwohner, die nahe der Mauer zwischen den Umgebungen des Tores Ar Riadh und den Umgebungen des Tores Schaa ihren Aufenthalt haben, trinken das Wasser der oben erwähnten Bäche; die übrigen, ebensowohl wie die Einwohner der Chalessa, bedienen sich des Wassers der Brunnen ihrer Häuser, welches, möge es nun schwer oder leicht sein, ihnen besser zusagt als die süßen und fließenden Gewässer der Stadt. Die letztere ist von anderen bedeutenden Flüssen umgeben, die von Westen nach Osten fließen und von deren Wasser man großen Nutzen zieht. Dahin gehören der Abus und die anderen nach Süden zu befindlichen, wie die kleine Favara und die große Favara, welche an der Spitze der vorspringenden Ecke des Berges hervorströmt und die reichhaltigste von allen Quellen des Landes ist. Alle diese Gewässer werden für die Gärten verwendet. — In Baïda ist eine schöne

Quelle, die gleichfalls Baïda heißt, nicht weit vom Gherbal entfernt und nach Westen zu gelegen. Der größte Teil des Wassers, das sie in ihren Gärten gebrauchen, wird durch Kanäle geleitet. Sie besitzen zahlreiche solcher Gärten und Felder, welche wie in Syrien und in anderen Ländern künstlich berieselt werden."

Aber nicht nur in Palermo, sondern auch in anderen Städten der Insel entwickelte sich reiches sarazenisches Leben. Überall erhoben sich die mohammedanischen Moscheen neben den dorischen Tempeln und lugten die Schlösser der Reichen und Großen aus üppigen Gärten neben den Resten der antiken Theater und anderer Prachtgebäude hervor.

Welch ein Gegensatz zwischen dem dorischen Tempel und der arabischen Moschee! Der griechische Tempel mit seinen festen und ruhigen Linien und Massen der Ausdruck des sicheren Heimatgefühls in dem bewohnten Lande; die Moschee eine lose Gruppe von Bauten um einen, meist über Verhältnis ausgedehnten Hof, eine Erinnerung an die regellos nebeneinander gestellten Zelte des Nomadenvolkes, das die Araber ursprünglich gewesen waren. Am griechischen Peripteros bei voller künstlerischer Freiheit alles Regel und Ordnung, klar übersehbare einfache Säulenreihen; in der Gebethalle der Moschee eine Vielzahl von Säulen, und trotz der Aufreihung in geraden, sich rechtwinklig schneidenden Linien ein Wirrsal, weil kein Hauptschiff hervorgehoben wird. Beim Peripteros architektonisch-plastische Wirkung mit nur ganz leiser Andeutung des Malerischen im leichten Schatten der umgebenden Säulenhalle und im einheitlichen Zwielicht des nur durch die offene Tür beleuchteten Innern der Cella; in der Gebethalle malerische Wirkung des sich an der Vielzahl der Säulen brechenden Lichtes. Beim griechischen Tempel ein ruhig-einheitliches Satteldach mit schwacher Erhebung, das Allerheiligste in organischem Zusammenhange mit der Längenerstreckung des Gebäudes am Ende der Mittellinie; bei der Moschee über sonst flachem Dach Kuppeln regellos verteilt, da, wo ein innerer Punkt ausgezeichnet werden sollte, die Gebetnische ohne Rücksicht auf die Haupterstreckung des Gebäudes nach Mekka gerichtet, die Minarets, die Horizontale durchbrechend und mit spitzem Finger zum Himmel weisend, und doch keine eigentlichen Türme, sondern nur ummauerte Treppen zu einer oberen Galerie, von der die Gebetstunden ausgerufen wurden. Beim antiken Tempel in der Hauptsache horizontale und vertikale Linien in rechten Winkeln aufeinander stoßend; bei der Moschee Spitzbögen, Hufeisen- und Kielbögen und die Kuppeln zum Ausdruck üppigen architektonischen Lebens von mehr als Halbkugelform. Beim griechischen Tempel drückt nicht nur jedes Glied seine Funktion schlagend aus, sondern erfüllt auch diese Funktion mit vollem Ernst, bei der Moschee dagegen spielen die Spitzbögen nur mit der Tragekraft, die ihnen in hohem Grade innewohnt, indem sie nur ganz leichte Lasten zu stützen haben, sie sind ebensowenig wirklich konstruktive Glieder, wie die Minarets eigentliche Türme sind. Nicht vornehme Kassettendecken wie in der Antike ruhen wagerecht auf den senkrechten Wänden, sondern allmählich ansteigende, wie Bienenwaben aneinander gereihte Zellen vermitteln als architektonisch nach dem Naturvorbild unverarbeitetes Glied den Übergang von der Wand zur Decke. Allerdings waren die antiken Tempel bemalt, aber die Farbe, in starken Gegensätzen nebeneinander gestellt, diente nur dazu, die einzelnen Glieder

für ihre architektonische Wirkung kräftig voneinander zu scheiden, keinerlei malerische Wirkung wurde damit beabsichtigt oder erzielt. Der Schmuck des Tempels war mit Ausnahme des aufgemalten Ornaments ausschließlich der Plastik — in der Dekoration der Giebelfelder, der Metopen, des Frieses — vorbehalten. Der Islam war der Darstellung des Menschen im allgemeinen abgeneigt, weil in den, allerdings keineswegs von allen Mohammedanern anerkannten mündlichen Aussprüchen des Propheten ein Bilderverbot vorkam. So fehlte im großen und ganzen die edelste Aufgabe der griechischen Kunst und schon deshalb war die Plastik so gut wie ausgeschlossen. An Stelle des plastischen Schmuckes trat das gemalte Ornament oder das Ornament in schwacher, reliefartiger Erhebung, aber mit doch ganz flächenhafter Wirkung. Diese Ornamente ergossen sich in verschwenderischer Fülle über den ganzen Bau, verhüllten mit ihrer Farbenpracht die dürftige architektonische Durchbildung, ließen die Wände wie Teppiche, wie bewegliche Zeltwände erscheinen und vollendeten die fast ausschließlich malerische und phantastische Wirkung der Bauten. Das griechische Ornament bestand aus einfachen geometrischen Mustern von klarer Gliederung und Übersichtlichkeit, aus edel geformten, mehr oder weniger stilisierten Ranken und Blättern; die Arabeske dagegen ist ein beständiges, sinnverwirrendes sich fliehen und suchen von Linien und Farben, eine beständige Auflösung der Form, die sich noch nicht fertig gebildet hat, ein linien- und farbenbuntes Nebeneinander ohne Über- und Unterordnung.

Leider können wir uns an keiner Stelle Siziliens mehr von dieser so lebhaften Gegensatzwirkung überzeugen. Verschwunden sind fast alle sarazenischen Bauten. Es ist, als wenn ein Nomadenvolk bei seinem Wegzug seine Zelte abgebrochen hätte. Und doch haben viele Sarazenenbauten noch Jahrhunderte nach dem Untergang der Sarazenenherrschaft fortbestanden, da die Normannen die Sarazenen ihren Gottesdienst nach wie vor in ihren Moscheen abhalten ließen. Von den zahlreichen Moscheen Palermos haben sich nicht einmal auch nur etwas eingehendere Schilderungen erhalten. Wir wissen durch einen arabischen Schriftsteller der Normannenzeit, der Sizilien im Jahre 1185 bereiste, Ibn Gjobair, daß sich zu Kaßr Sâd, eine Parasange von Palermo entfernt, „eine der schönsten Moscheen der Welt" befand. Aber seine Beschreibung davon gibt auch nur einige große Züge. Er sagt: „Sie ist von länglicher Form und von Arkaden umgeben, deren Pflaster mit Strohmatten bedeckt ist; ihre Bauart ist die denbar schönste der Welt. Etwa 40 Lampen von Messing und Kristall in verschiedenen Formen sind in dieser Moschee aufgehängt." Die Hauptmoschee von Palermo war ursprünglich eine christliche Kirche gewesen, wurde für den mohammedanischen Gottesdienst aber zweifellos umgebaut. Die Normannen machten den Bau wieder zur christlichen Kirche; in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde er niedergerissen und an seine Stelle trat der jetzige Dom. Bei der Kirche San Giovanni degli Eremiti sind Reste eines älteren Baues entdeckt worden, von denen man glaubt, daß sie einer früheren Moschee angehören.

Wie die Moscheen werden sich auch die Paläste Palermos den allgemeinen, bei den Arabern üblichen Formen in der Hauptsache angeschlossen haben. Gleich dem altorientalischen Herrscherpalast bestand der sarazenische aus einer Reihe von

Höfen mit darum liegenden Häusern und Gemächern. Wie wir aus einer Beschreibung des Kalifenschlosses zu Kairo aus der Zeit der Kreuzzüge wissen, mußte man erst viele zum Teil dunkle Gemächer und Gänge mit zahlreichen Wachen und mehrere Höfe durchschreiten, ehe man zur Wohnung des Kalifen kam. Innerhalb der Stadt Palermo gab es zwei Herrscherpaläste. Der ältere, Al Kaßr genannt, lag an der Stelle des heutigen königlichen Schlosses, war die Residenz der Aghlabiden. Der jüngere wurde Halisah (die Auserwählte; verdorben Chalessa) genannt und lag am Meere, er war, wie wir schon durch Ibn Hawqal gehört haben, die Residenz der Kelbiden. Die Namen der beiden Schlösser wurden auch auf die ganzen umgebenden Stadtteile ausgedehnt. Wie sehr der Bautypus der sarazenischen Schlösser unter den Normannen fortlebte, werden wir später sehen.

Was dem Phoeniker der Antike nicht gelungen war, das hatte sein Stammverwandter, der Sarazene, vollbracht: die Erzeugung einer eigenartigen und hohen Kultur. Es ist wohl kein Zufall, daß die Araber die höchste Blüte ihrer Zivilisation in Spanien und Sizilien auf dem Boden des jungen Europa erreicht haben, das seit den Zeiten der Hellenen die Führerschaft auf geistigem Gebiete an sich gerissen hatte. Aber wie ein Märchen erscheinen uns diese Reiche innerhalb der übrigen Staatengebilde Europas, und Fremdlinge sind die Sarazenen auf unserem Erdteil auch immer geblieben, wie ihre Nachfahren, die Türken. Die märchenhaften Züge der Antike auf Sizilien sind streng getrennt von der historischen Wahrheit und liegen zurück in den Zeiten, in denen noch keine Geschichte geschrieben wurde. Im Sarazenenreich auf Sizilien aber hat die Geschichte Märchencharakter angenommen, und um so mehr erscheint sie uns so, als von ihm, gerade wie von den auf Sizilien herrschenden Semiten des Altertums, den Phoenikern, so gut wie alle greifbaren Spuren vertilgt sind. Es ist, als wären wir von einem Traume erwacht. Aber sogleich wieder nimmt uns anscheinend ein neuer Traum gefangen, und zwar diesmal einer, den wir mit offenen Augen träumen und den wir noch heute mit Händen greifen können.

* * *

Als ein Volk von Kriegern, von fanatischen Verbreitern einer Religion waren die Sarazenen ins Land gekommen und ein Reich des Friedens, materiellen und geistigen Gedeihens hatten sie dort aufgerichtet. Nach ihnen kam fern aus dem Norden auf geschnäbelten Schiffen mit phantastischen Drachenverzierungen ein Volk, das sich selbst Wikinger, das heißt Krieger, nannte, die Nachkommen von Seeräubern schlimmster Art, die jahrhundertelang die Küsten Europas unsicher gemacht hatten und verheerend bis tief in das Land eingedrungen waren, die nur den einen Grundsatz kannten, daß der Stärkere sich nehmen durfte, was ihm beliebt, und die gewohnt waren, über Leichen zu wandeln und durch Blut zu waten. Schon in der Normandie hatten die Wikinger, die später Normannen genannt wurden, merkwürdig schnell die französische Sprache, Sitte und Kultur angenommen, und nun begab sich das Wunder, daß sie auf Sizilien nach einer Vorstufe in Unteritalien zu einem Kulturträger allerersten Ranges wurden. Nach zwanzigjährigen Kämpfen gelang es dem Grafen Roger (1060—1101), den Arabern Sizilien zu entreißen

und nun wurden er und seine Nachfolger Roger II. (1101—1154), Wilhelm I. (1154—1166) und Wilhelm II. (1166—1189) zu Friedensfürsten, die durch höchste politische Weisheit das Erworbene nicht nur zu erhalten, sondern aufs reichste nach den bestehenden Verhältnissen auszubauen verstanden. Sie stellten Staatsgrundsätze auf, um welche das übrige Europa noch viele Jahrhunderte ringen mußte, sie bewiesen sich gleich begabt für staatliche Organisation und für Begünstigung höchster menschlicher Bildung.

Mit vier verschiedenen Völkern, ja Rassen, die einander feindlich gegenüberstanden, mit vier oder fünf verschiedenen Sprachen ging die Insel unter den Normannen einer neuen Entwicklung entgegen. Die Römer hatten das ganze Land gräzisiert, während sie sich aber begnügt hatten, durch ihre Beamten die Insel zu beherrschen und dem Griechischen volle geistige Freiheit gelassen hatten, suchte das päpstliche Rom, das dort keine politische Macht mehr besaß, im Interesse der Kirche die geistige Suprematie zu erlangen. Gregor der Große gründete zahlreiche lateinische Klöster. Aber trotz des schlechten byzantinischen Regiments neigte die Bevölkerung, welche vorwiegend aus Griechen bestand, so sehr zu Byzanz, daß nach Gregors Tode das Byzantinische immer mehr die Oberhand gewann und man den lateinischen Klöstern ebenso zahlreiche Basilianerklöster gegenüberstellte. Nach 720 gingen die bilderstürmerischen byzantinischen Kaiser gar so weit, der römischen Kirche ihre sizilischen Besitzungen zu nehmen, die Insel der kirchlichen Rechtsprechung Roms gänzlich zu entziehen und einen eigenen Metropoliten anzustellen, der von dem Patriarchen von Byzanz abhängig war; und auch nach dem Abschluß des Bilderstreites blieben diese Maßregeln bestehen. Die Araber, die ausgezogen waren, um mit dem Schwert ihrer Religion Bahn zu brechen, haben doch in Sizilien das seit dem Auftreten des Christentums überhaupt erste Beispiel religiöser Toleranz gegeben. Allerdings durften die Christen keine neuen Kirchen mehr bauen, aber es war ihnen doch gestattet, ihre Religion frei zu üben und die alten Kirchen immer wieder herzustellen. Ebenso verfuhren die Sarazenen mit den Juden. Durch die Normannen, die römisch-christlich und Freunde und Bundesgenossen der Päpste waren, kam das lateinische Element, das so lange unterdrückt worden war, namentlich durch die Gründung von Klöstern wieder empor. Lateinische Namen von Alteingesessenen lassen sich nur in beschränkter Zahl nachweisen. Dagegen zeigen uns Urkunden in griechischer Sprache und mit der Zeitrechnung von Konstantinopel, daß zahlreiche griechische Niederlassungen an der Ostküste und an der Nordküste von Messina bis Cefalù bestanden und zerstreute griechische Ansiedelungen auf der ganzen Insel vorhanden waren. Die Sarazenen bildeten den weitaus größten Teil der Bevölkerung und waren im ganzen Lande zu finden. Das herrschende Volk, die Normannen, war nur in erstaunlich geringer Zahl vertreten. Normannische Bevölkerung einer Stadt, eines Dorfes oder auch nur eines Stadtteiles gab es nicht; auch in den Ortsnamen tritt uns nirgends die französische Sprache entgegen. Alle Normannen, von denen wir Kunde haben, befanden sich, wenn sie nicht Mönche waren — und auch das niemals als ausschließliche Insassen eines Klosters —, in hervorragender sozialer Stellung, sie waren Lehensträger, hohe Beamte, Prälaten. Zu den eigentlichen Normannen kamen Franzosen im weiteren

Sinne. Dann gab es Einwanderer aus Italien, die meistens aus den oberitalischen Gemeinden stammten, da das Feudalsystem Unteritaliens die freie Bewegung einzelner hinderte. Nur die unteritalischen Seestädte sandten Zuzug für die sizilischen Seestädte. Es bildeten sich auf Sizilien ganze große lombardische Kolonien; eine solche bestand namentlich um den Aetna, sie war im Jahre 1168 so stark, daß sie 20000 Krieger stellen konnte. Dann war noch aus sarazenischer Zeit eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Juden vorhanden. Von ihnen wohnten im Jahre 1172 in Palermo 1500 und in Messina 200. Nebeneinander gesprochen wurde auf der Insel von größeren Volksmassen Arabisch, Griechisch, Lateinisch, Fränkisch und das Vulgare, das heißt das im Entstehen begriffene Italienisch.

Mit Zittern sahen jedenfalls die Araber und Griechen der Insel der normannischen Herrschaft entgegen. Es begab sich aber das Unerwartete, daß die Eroberer die weitestgehende politische und religiöse Duldung übten. Wie ein Anachronismus erscheint uns das im 11. und 12. Jahrhundert, auf der Höhe des Mittelalters. Wir müssen vergessen, daß wir im Zeitalter der Kreuzzüge sind, daß Karl der Große in Spanien gegen die Mauren zu Felde gezogen war, daß immer neue Heeresmassen sich aus dem christlichen Europa auf den Ruf der Geistlichkeit gegen Asien wälzten, um das heilige Land aus den Händen der Muselmanen zu befreien. Hart war in den mittleren Jahrhunderten auf Sizilien selbst zwischen der lateinischen und griechischen Kirche gerungen worden, in den östlichen Ländern dauerte dieser Streit erbittert fort, auf Sizilien aber war zur Normannenzeit eine religiöse Frage überhaupt nicht vorhanden. Wie im Zeitalter Friedrichs des Großen und Josephs II. ließen die Normannen jeden nach seiner Façon selig werden. Das ganze Mittelalter stand unter der Herrschaft vorgefaßter Ideen. Unrealisierbaren Dingen jagte man nach. Einer Idee zuliebe zogen die deutschen Könige immer wieder über die Alpen, um sich in Rom die Krone der Cäsaren zu holen, die an und für sich keine praktische Bedeutung mehr hatte, außer daß die Völker unter dem Banne der historischen Größe des antiken Reiches und der geistlichen Gewalt des Papstes standen; tausende von Deutschen verbluteten auf den Schlachtfeldern Italiens, das dauernd festzuhalten außer der Macht nordalpiner Herrscher stand. Einer anderen, auf die Dauer unrealisierbaren Idee zuliebe floß, wie schon eben betont, das Blut ganz Europas an den Küsten Syriens. Die sizilischen Normannen aber ließen sich durch keine vorgefaßte Meinung ihren klaren Blick trüben. Sie erkannten, daß in den Arabern und den Griechen Siziliens uralte Kulturen lebendig, daß in ihnen tausend wirtschaftliche und geistige Kräfte rege waren, die sie zu ihrem Vorteil und zum Vorteil der Gesamtheit benutzen konnten.

Nüchtern, praktisch standen sie in ihrem Inselstaat allen politischen Fragen gegenüber, geradeso wie gleichzeitig die Bewohner der Inselstadt Venedig. Das höchst unpraktische Unternehmen der Kreuzzüge nutzten die Venezianer praktisch aus, indem sie zugriffen, wo ihnen die Siege der Abendländer die Häfen des Morgenlandes für ihren Handel erschlossen. Gerade so wie die Normannen sich bei ihren Eroberungen durch die Autorität des Papstes decken ließen, wofür sie ihm Anteil an den Früchten des Sieges gaben, verbanden sich die Venezianer den Papst, indem sie reichlich Geld, Schiffe und Mannschaft zu den Kreuzzügen bei-

steuerten. Niemals eroberten sie um des Eroberns, sondern stets um des Besitzes willen. Sie wollten nicht über Unterworfene herrschen, sondern Willige für sich in Dienst nehmen. Daher schonten sie gerade so wie die Normannen angestammte volkstümliche Sitten und erkannten fremde geheiligte Rechte an. Dieser Zug von Klugheit erscheint bei beiden Völkern zugleich als ein Zug von Menschlichkeit. Der Staatskunst der Normannen ist es gelungen, auf Sizilien Probleme zu lösen, die das Altertum nicht einmal gewagt hatte, in Angriff zu nehmen. Der Gegensatz zwischen Griechen und Semiten, der während der ganzen Antike die Dominante in der Geschichte Siziliens gewesen war, wurde unter der Herrschaft der Römer nicht eigentlich versöhnt, da das griechische Volkstum das phoenikische aufsog. Unter den Normannen wurde er völlig ausgeglichen.

Welche Freiheit die Mohammedaner in Palermo noch im Jahre 1185 genossen, lehrt der Reisebericht des Ibn Gjobair. Er sagt von den Muselmanen in Palermo: „Sie unterhalten zum größten Teil ihre Moscheen in gutem Stande; sie verrichten das Gebet, sobald der Muezzin dazu auffordert; sie besitzen Vorstädte, wo sie mit ihren Familien gänzlich abgesondert von Christen wohnen. Die Märkte werden von ihnen gehalten und besucht. Da ihnen die Chotba oder das Kanzelgebet untersagt ist, können sie keine Djumah halten. Aber an den Festtagen rezitieren sie die Chotba mit dem Segensruf für die Abassiden. Die Mohammedaner haben in Palermo einen Kadi, der ihre Prozesse richtet, und eine Hauptmoschee, in welcher sie sich zum Gebet versammeln. Sie kommen bei der Beleuchtung der Moschee in diesem heiligen Monat zusammen. Der anderen moslimischen Gotteshäuser sind so viele, daß man sie nicht zählen kann, und die meisten derselben dienen den Lehrern des Koran als Schulen."

Noch gegen das Ende der Regierung Wilhelms II. (1166—1189) spielten, wie wir durch Ibn Gjobair erfahren, die Sarazenen am Hofe des Königs eine Hauptrolle. „Der König Wilhelm", sagt der Reisende, „wird wegen seines guten Lebenswandels gerühmt, weil er Mohammedaner zu Dienern hat und Eunuchen zu seinem vertrauten Umgange zuläßt, welche in Wahrheit ihre Religion geheimhalten, aber alle dem Islam zugetan sind. Der König hegt ein großes Zutrauen zu den Mohammedanern und verläßt sich selbst in seinen wichtigsten Angelegenheiten derart auf sie, daß der Aufseher seiner Küche ein Moslem ist, und daß er eine mohammedanische Compagnie Neger unter einem gleichfalls mohammedanischen Hauptmann unterhält. Er wählt die Veziere und Kämmerer aus seiner zahlreichen mohammedanischen Umgebung, wozu auch die Staats- und Hofbeamten gehören... Eine der wunderbarsten Tatsachen, welche von diesem König berichtet werden, ist, daß er das Arabische liest und schreibt, und daß er, wie uns einer seiner vertrauten Diener versichert hat, als Devise den Spruch: ‚Lob sei Allah! Gerecht ist sein Lob!' angenommen hat."

Sogar in der Gesetzgebung, in der Gliederung des Beamtentums, in der Regierung und Verwaltung, also in den wesentlichsten staatlichen Dingen, und auch im äußeren Auftreten richtete sich Wilhelm nach arabischem Muster. „Wilhelm", sagt Ibn Gjobair, „stürzt sich in die Freuden seines Hofes wie die mohammedanischen Könige, die er in der Art seiner Gesetze, in dem Gange seiner Regierung,

in der Rangordnung seiner Untertanen, in der das Königtum schmückenden Pracht, sowie in dem Prunk seiner Umgebung nachahmt." Die ganze vornehme Welt hatte arabische Sitte angenommen. „Die Frauen Palermos folgen in der Eleganz ihrer Sprache, in ihrer Art, sich zu verschleiern und ihre Mäntel zu tragen, durchaus der Sitte der mohammedanischen Weiber. Bei Gelegenheit des Neujahrfestes trugen sie Gewänder von goldfarbiger Seide. Und mit eleganten Mänteln, mit farbigen Schleiern geschmückt, vergoldete Schuhe an den Füßen, prunkten sie in ihren Kirchen, überladen mit Halsbändern, mit Schminke und Wohlgerüchen, ganz gemäß der Mode der moslimischen Frauen." — Hugo Falcandus bezeugt dann aber doch, daß unter Wilhelm II. die Kenntnis der französischen Sprache notwendig war, um am Hofe von Palermo hohe Ämter zu bekleiden.

Die römische Kirche sah sich in den Erwartungen, die sie auf die Normannen gesetzt hatte, zunächst nicht getäuscht. Graf Roger beeilte sich nach der Eroberung Siziliens, die Bistümer, welche die byzantinischen Kaiser ihr beim Ausbruch des Bilderstreites entzogen hatten, wieder zu unterstellen. Er ernannte Geistliche der lateinischen Kirche zu Bischöfen in Sizilien: Roger aus der Provence zu Syrakus, Robert aus der Normandie zu Troina, Stephanus aus Rouen zu Mazzara, und ordnete in mancher Diözese den eingeborenen griechischen Klerus dem römischen Bischof unter, er berief den heiligen Bruno, den Begründer des Karthäuserordens, nach Calabrien und stiftete in Unteritalien die ersten Zisterzienserklöster. Er baute lateinische Kirchen in Unteritalien zu Squillace und Mileto, in welch letzterer er und seine erste Gemahlin Eremberga in, jetzt im Museum zu Neapel befindlichen Sarkophagen bestattet wurden. Auf Sizilien errichtete er lateinische Kirchen zu Messina, Trapani, Mazzara und Troina. Zu gleicher Zeit aber erwies er sich der griechischen Kirche wohlgeneigt. Er bestätigte den orthodoxen Erzbischof von Palermo und den Bischof von Taormina desselben Glaubens, er setzte griechische Geistliche zu Reggio und Messina ein. In Palermo ließ er die Erbauung griechischer Kirchen zu und bestätigte in Calabrien und Sizilien die Gründung zahlreicher Klöster nach der morgenländischen Regel des heiligen Basilius: in Calabrien die Klöster S. Gregorio Thaumaturgo und S. Niccolò in der Diözese von Squillace, S. Nicodemo in der Diözese von Gerace, S. Filippo in der Diözese von Lokroi und S. Maria zu Reggio; auf Sizilien die Klöster S. Filippo zu Messina, S. Giovanni dei Greci zu Palermo, S. Gregorio, S. Michele und S. Elia zu Troina und andere. Roger II., der erste König, fuhr im Sinne seines Vaters fort. Er wendete seine Gunst namentlich den griechischen Klöstern S. Niccolò zu Casole bei Otranto, das von einem anderen Normannen, dem Fürsten Bohemund von Tarent gegründet war, S. Maria del Patire in Calabrien und S. Salvatore zu Messina zu, welch letzterem er vierundvierzig andere Basilianerklöster Siziliens unterstellte. Dem Beispiel der Fürsten folgten normannische Große und stifteten und beschenkten zahlreiche Klöster nach griechischem Ritus. — Die Stellung, welche der Landesfürst in der byzantinischen Kirche hatte, übertrug Graf Roger für sich und seine Nachfolger auch auf die lateinische, das heißt, er nahm auch bei ihr die höchste Jurisdiktion, das Recht, Bistümer zu gründen, Bischöfe zu ernennen, zu versetzen und abzusetzen, in Anspruch. So machte er die lateinische Kirche

seines Landes möglichst unabhängig von Rom und möglichst abhängig vom Fürsten. Da der Papst bei der Durchführung einer wenigstens teilweisen kirchlichen Latinisierung Siziliens ganz auf die normannischen Herrscher angewiesen war, mußte er gute Miene dazu machen.

Gleichberechtigt trafen sich in den Vorzimmern der normannischen Könige Araber, Griechen, Normannen, Würdenträger der römischen Kirche und griechische Bischöfe. Die Juden genossen dieselbe Freiheit wie unter den Sarazenen, indem sie, wie früher auch, eine Abgabe zahlten. Die Könige wählten sich ihre Ratgeber und hohen Beamten nicht nach Glauben oder Nationalität aus, sondern nach Begabung und Leistung. Bald war z. B. ein Syrer, wie Christodulos oder Georgios von Antiochien, bald ein zum Christentum bekehrter Eunuch Admiral der Flotte. Arabische Richter wurden auf den Posten des Großkanzlers berufen. Griechische oder lateinische Hauptleute kommandierten sarazenische Soldaten. Der Codex Justinianus galt neben dem Koran und neben den Gesetzen der Normandie. Oeffentliche Inschriften und amtliche Urkunden wurden in drei Sprachen, lateinisch, arabisch und griechisch, oder abwechselnd in einer derselben abgefaßt. In der königlichen Manufaktur für Seidenweberei und Stickerei arbeiteten nebeneinander Araber und Griechen.

Mit ihrem praktisch nüchternen Blick für Politik verbanden die Normannen, ebenfalls wieder wie die Venezianer, wissenschaftlichen Sinn und das feinste Gefühl für Kunst, nur daß sie nicht in der Art der Venezianer künstlerisch selbst schöpferisch waren, sondern sich die Schätze wissenschaftlicher und schöngeistiger Kultur bei den unterworfenen Völkern zu eigen zu machen wußten. Der arabische Geograph Edrisi schrieb unter König Roger seine Kosmographie. Arabische Dichter wie Ibn Omar aus Butera, Abdurrahmann aus Trapani und andere erfreuten sich der Gunst der Normannenfürsten und priesen sie in ihren Gedichten. Der griechische Archimandrit Neilos Doxopatrios, der Bischof von Reggio Prosper, verfaßten religiöse Schriften, der Diakon von Atrani, Adelphirios, schrieb historische und poetische Werke. Die griechische Dichtkunst blühte unter Eugen von Palermo, Konstantin von Sizilien, Roger von Otranto. Was die Normannenfürsten für die bildende Kunst getan haben, wird immer ein Gegenstand des höchsten Staunens bleiben.

Es gehörte eine wahrhaft geniale Begabung dazu, die einander entgegengesetzten Volkselemente, welche sich bisher immer bekämpft hatten, nicht nur in Frieden nebeneinander zu halten, sondern auch bis zu einem gewissen Grade zu verschmelzen, eine organisatorische Begabung, die nicht nur den Herrschern, sondern überhaupt den Normannen eigen gewesen sein muß. Dabei besaßen sie eine Stärke der Persönlichkeit, die der höchsten Bewunderung wert ist; denn nicht gingen die Normannen in der überlegenen Kultur unter, sondern sie machten sie sich dienstbar und bewahrten ihre Eigenart. Die Ausnutzung der vorhandenen Kräfte ist im höchsten Grade raffiniert, und doch verbanden die Normannen damit und bewahrten die Frische eines noch nicht lange in die Kultur eingetretenen Volkes. Nur vermöge dieser Kraft und Frische ist es ihnen gelungen, aus den widerstrebenden Elementen ein einheitliches Ganzes zu machen. Am unmittelbarsten

können wir heute noch an den Kunstwerken, vor allem an den kirchlichen Bauten mit ihrem reichen Schmuck erkennen, in wie hohem Grade die einheitliche Verschmelzung gelungen ist, trotzdem jedes Element seine Eigenart bewahrte, und wie über dem Ganzen ein ausgebildeter und maßgebender Geschmack steht. Das Vorhandensein dieses Geschmackes ist der beste Beweis dafür, daß die normannischen Herrscher die vorgefundene Bildung sich nicht nur äußerlich zu eigen gemacht, sondern sich innerlich damit durchdrungen hatten. Sie haben mit feinem und poetischem Verständnis von der Kunst aller beteiligten Nationen das Beste gewählt, oder doch wenigstens gut geheißen, daß es genommen wurde, und eine Kultur- und Kunstblüte hervorgerufen, die zu ihrer Zeit die erste der Welt war und alles übrige weit hinter sich zurückließ. Nur sehr selten im ganzen Verlauf der Geschichte ist es vorgekommen, daß ein Zeitalter in einem Lande oder ein Herrschergeschlecht sich gleich begabt für die Staatskunst und alle Güter feinster geistiger Kultur erwiesen haben. Dieses in einem Lande, das ausgestattet ist mit allen Reizen üppiger Natur, das schon von früher eine romantische Geschichte hinter sich hatte, das fernab liegt von der Geburtsstätte dieses Volkes; dazu das Emporschnellen von Eigenschaften in der Volksseele, die der ursprünglichen Beanlagung ganz entgegengesetzt zu sein scheinen, das Erfinden und Lösen einer kulturgeschichtlichen Aufgabe, gegen deren Lösung alle Wahrscheinlichkeit sprach: der Eindruck des Märchenhaften ist fertig, um so mehr, als diese hohe Kultur, wie die der Araber, nach kurzem Glanze erlosch. Wie ein Meteor leuchtete sie auf, zog ihre strahlende Bahn und verschwand, aber nicht ohne in glänzenden Kunstwerken eine Spur zurückzulassen, die uns wie der auf der Erde gefundene Meteorstein von der Wahrheit des Geschauten überzeugt.

* * *

Bei dem starken Hervortreten des Arabischen im Staate der Normannen wird es uns nicht wundern, daß die Normannenherrscher ähnlich wohnten wie ihre Vorgänger, die Emire, wahrscheinlich gewohnt haben, und wie wir es von anderen orientalischen Herrschern wissen. Das natürlichste ist ja auch anzunehmen, daß die Normannenfürsten zunächst die leer gewordenen Schlösser der Emire in der Stadt und in der Umgebung bezogen. Palermo wurde auch nicht gleich zur dauernden Residenz der normannischen Herrscher. Wohl hatte Graf Roger I. dort schon zeitweise gewohnt, aber erst Graf Roger II. machte die Stadt zu seinem ständigen Wohnsitz und zur Hauptstadt der Insel und ließ sich dort im Jahre 1130 zum König krönen. Da, wo uns erhaltene Inschriften oder Berichte von Schriftstellern des 12. Jahrhunderts Kunde geben, werden als Erbauer der Schlösser in und bei Palermo die Normannenkönige genannt.

Sehr verlockend wäre es, anzunehmen, daß im Stadtschloß der Normannenkönige (Abb. 7) noch ein sarazenischer Kern stecke, denn wir wissen genau, daß es an derselben Stelle steht, an der die Residenz der Emire sich erhob, und wo auch schon zu den Zeiten der Phoeniker und Römer der Sitz der Obrigkeit gewesen sein soll. Auf einen Palast aus römischer Zeit an dieser Stelle weisen die oben erwähnten, 1869 auf der Piazza Vittoria gefundenen Ruinen. Die ganze

Art der Aufführung des Stadtschlosses zu Palermo aus sorgfältig behauenen Quadern und alle Einzelformen stimmen so genau mit den Lustschlössern vor der Stadt, als deren Erbauer die Normannenkönige besonders genannt werden, überein, daß wenigstens ein gründlicher Umbau, wenn nicht ein gänzlicher Neubau zur Zeit der Normannen stattgefunden haben muß. Die ganze Anlage hatte, wie uns Beschreibungen des 12. Jahrhunderts lehren, durchaus orientalischen Charakter, indem sie aus einzelnen Gebäuden und Gebäudegruppen über Terrassen zwischen Säulenhöfen und in Gärten mit Gewässern bestand. Ibn Gjobair berichtet über seine Ankunft in Palermo: „Als wir vor den Mostahlif gebracht wurden, um über den Zweck unserer Reise Auskunft zu geben, wie dies bei allen Fremden geschieht, schritten wir über freie Plätze, durch Tore und über Höfe, die dem König gehören, wo sich unserem Blick so viele hohe Gebäude, so viele stufenweise erhöhte Terrassen, Gärten und Gewässer, welche zur Annehmlichkeit der Hofleute dienen, darboten, daß unsere Augen davon geblendet wurden und unsere Seelen darüber erstaunten. Soviel wir beobachten konnten, bemerkten wir hier einen in einen großen Hof hineingebauten Saal, der von einem Garten umgeben war. Zusammenhängende Säulengänge umzogen im Kreise den Hof, und der Saal, welcher die ganze Länge desselben einnahm, hatte einen solchen Umfang und so hohe Türmchen, daß wir darüber verwundert waren. Jemand erzählte uns, das sei der Speisesaal des Königs und seines Gefolges; dagegen säßen die Magistratspersonen, das Hofgesinde und die Beamten in Gegenwart des Königs unter den Säulengängen und in den Hallen." Das Bild wird vervollständigt durch Hugo Falcandus, einen Schriftsteller, dessen Beobachtungen etwas weiter, bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts, zurückgehen, der aber erst um 1190 geschrieben hat. Er sagt von dem Schloß der Normannen: „Es ist aus Quadern mit wunderbarer Sorgfalt und Kunst bearbeitet; weite Mauern umschließen es von außen, im Innern strahlt es aufs prachtvollste von Gold und Edelsteinen. Hier erhebt sich der Pisanische Turm, zur Wahrung der königlichen Schätze bestimmt, dort der Griechische, welcher den



Abb. 7. Alter Teil des Königlichen Schlosses zu Palermo.

Stadtteil Khemonia überragt. Die Mitte ziert derjenige Teil, welcher Joharia heißt und äußerst reich geschmückt ist. In diesem, mit den mannigfachsten Zieraten prangenden Teile pflegt der König die Stunden der Muße zuzubringen. Durch den übrigen Raum sind ringshin verschiedene Wohnungen für die Weiber, Mädchen und Eunuchen, welche dem König und der Königin dienen, verteilt. Auch finden sich dort noch viele andere kleine Paläste von großer Pracht, in denen der König sich mit seinen Vertrauten insgeheim über Staatssachen unterredet."



Abb. 8. Aus der Ansicht von Palermo in Braun und Hoogenbergs Städtebuch 1617.
Aus der Zeitschrift für Bauwesen 1898.

Von den Hauptteilen dieses großen Komplexes sind drei nahe beieinander liegende Gebäude oder Baugruppen, ganz oder in Resten, erhalten: am meisten südlich die unteren Teile des Griechischen Turmes, nahebei in nordwestlicher Richtung die Cappella Palatina und nördlich davon in weiterem Abstand und höher hinauf die Joharia, deren Namen arabisch ist und golden oder glänzend bedeutet, mit dem ihr eng verbundenen Pisanischen Turm, jetzt Torre di Santa Ninfa genannt. Die Kapelle wird jetzt für die Ansicht von der Piazza Vittoria gänzlich verdeckt durch einen schräge, in der Richtung von Nordwesten nach Südosten davor gelagerten Barockpalast, der die Südostecke der Joharia abschneidet; vor dem Stumpf des Griechischen Turmes sind, noch weiter vortretend als die Fassade des Barockpalastes, moderne Bauteile gelagert, nur der Pisanische Turm und der übrig gebliebene Teil der Fassade der Joharia sind noch frei geblieben. Eine Ansicht des Palastes ohne diese Hinzufügungen findet sich in Braun und Hoogenbergs Städtebuch und zwar am besten in der Ausgabe von 1617 (Abb. 8). Da erkennen wir rechts von dem mittleren Hof den Pisanischen Turm mit der daranstoßenden Joharia, links die Kapelle mit dem Griechischen Turm und dahinterliegenden anderen Türmen. Der Zustand des Schlosses in jener Zeit tritt uns außerdem in der noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Beschreibung des Thomas Fazellus in seinem Werk De rebus Sicules decades due entgegen.

Der Eingang, welchen man benutzt, um das Schloß zu besuchen, ist noch jetzt an derselben Stelle wie zu den Zeiten des Fazellus, nur daß man auch noch den vorgelagerten Barockpalast an seinem südöstlichen Ende durchschreiten muß (Abb. 10—12). Links vor dem Durchgang befinden sich die erhaltenen unteren Teile des Griechischen Turmes, von modernen Bauten umhüllt, rechts, sich von Osten nach

Westen erstreckend, die Kapelle. Südlich von dieser war schon ursprünglich, wie auch jetzt noch, ein Hof; der alte Hof aber war unregelmäßig und wurde nach Süden und Westen zu von der Arx Campanaria begrenzt, die ihren Namen von dem ihr angrenzenden Campanile der Kapelle hatte. Von diesem Campanile stammt jedenfalls das starke Mauerwerk an der Südwestecke der Kapelle. Die Türme, welche man bei Braun und Hoogenberg hinter dem Griechischen Turm



Abb. 9. Renaissance-Säulenhof des Schlosses zu Palermo.

sieht, gehören jedenfalls zur Arx Campanaria, deren Fundamente wohl in den kolossalen Untermauern der jetzigen Südwestecke der ganzen Anlage erhalten sind. Der dreigeschossige quadrate Säulenhof in edlen Renaissanceformen (Abb. 9), welcher jetzt die Stelle des alten unregelmäßigen Vorhofes einnimmt, wurde um 1600 errichtet.

Die Cappella Palatina liegt auf Felsboden, der nach Nordwesten ansteigt. In den südöstlichen Abfall sind die Krypta und eine Grabkammer, welche

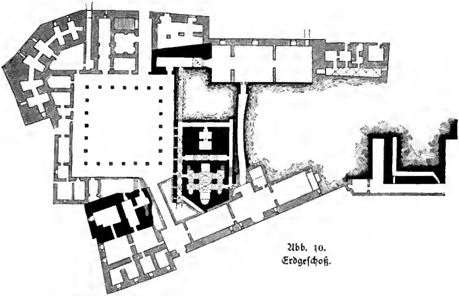


Abb. 10.
Erdgeschoß.

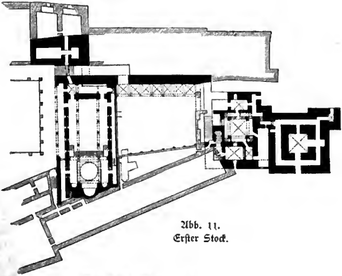


Abb. 11.
Erster Stock.

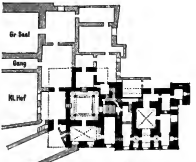


Abb. 12 Zweiter Stock.

**Abb. 10—12.
Grundrisse vom Stadtschloß.**

Aus der Zeitschrift für Bauwesen 1898.

wahrscheinlich die Leiche König Wilhelms I. barg, eingesprengt, desgleichen die nordwestlichen Teile von Gängen, die beide umziehen und sich rechtwinklig durchschneiden; die übrigen Teile der Gänge sind aufgemauert. Diese zum Teil unterirdischen Räume werden von dem zuerst beschriebenen Hof durch eine Mauer mit Schießscharten, die jetzt zu Fenstern umgestaltet sind, getrennt. Da Fazellus sagt, daß der Zugang zum eigentlichen Palast nicht gerade und geräumig, sondern krumm und eng gewesen wäre, haben wir in diesen Gängen um Krypta und Grabkammer unter der eigentlichen Kapelle wahrscheinlich den Zugang zum Palast zu sehen, was um so wahrscheinlicher ist, als der Gang auf der inneren Seite, der jetzt verschüttet ist, ursprünglich oben offen war und jedenfalls Treppen enthielt. Man stieg hier bis zum inneren oberen Hof auf der Nordseite der Kapelle empor und befand sich dann etwa $3^1/_2$ Meter höher als der Fußboden der Kapelle, so daß die Schloßbewohner von dem oberen Hof über einen Teil dieser Treppenanlage zur Kapelle hinabsteigen mußten. Mit dem Treppengang parallel zieht sich durch die Tiefe des Felsbodens ein Gang in ganzer Länge der Kapelle. Er mündet jetzt in die späteren Anbauten, bildete aber ursprünglich wohl einen zweiten unterirdischen Zugang zu dem Schloß. Rechtwinklig dazu erstreckt sich ein Stockwerk höher ein zweiter unterirdischer und zwar mit Kreuzgewölben gedeckter Gang an der (West-) Rückseite des oberen Hofes, auch noch unter dem Niveau des Fußbodens der Cappella Palatina. So war also der Zugang zu dem Schloß nach Festungsweise möglichst erschwert.

Auf der Nordseite des inneren oberen Hofes erhob sich früher wahrscheinlich dicht neben der Joharia der Rote Turm, der 1553 abgerissen wurde. Die Joharia hat zwei volle Stockwerke und ein drittes nur über dem vorderen Teil der Grundfläche. Das unterste Geschoß, das unmittelbar auf dem Felsboden aufsetzt, liegt ungefähr in der Höhe der eigentlichen Cappella Palatina. In den beiden vollen Geschossen hat die Joharia einen quadraten Hauptraum, der im unteren Geschoß durch vier Pfeiler, im oberen durch vier Säulen in einen Mittelraum mit schmalem Umgang abgeteilt ist. Im oberen Geschoß war der Mittelraum oben offen. Der Umgang ist im unteren Geschoß durch Tonnengewölbe und Kreuzgewölbe in den Ecken gedeckt, im oberen hat er in den Ecken auch Kreuzgewölbe, im übrigen flache Decken. Die Zimmer, welche diese Haupträume umgeben, haben Kreuzgewölbe, das bemerkenswerteste ist das nach der Piazza Vittoria zu gelegene sogenannte Rogerzimmer im oberen Geschoß, weil seine alte Mosaikbekleidung noch erhalten ist. Das dritte Geschoß ist nur über den vorderen Zimmern nach der Piazza Vittoria zu aufgeführt. Eine jetzt größtenteils zerstörte enge Treppe lag zwischen der Joharia und dem Pisanischen Turm neben der jetzigen breiteren Treppe, außerdem befindet sich in der Mauerdicke des Turmes noch eine enge Wendeltreppe. Der im Grundriß quadrate Pisanische Turm ist in seinen alten Teilen dreigeschossig mit Mittelräumen, die durch feste Mauern geschützt und von Gängen umzogen sind. Im untersten Geschoß diente der Mittelraum wahrscheinlich als Schatzkammer, im obersten war er vermutlich oben offen. In einem Zimmer des obersten Geschosses ist noch eine Halbkuppel mit Stalaktiten erhalten. An der Nordwestecke ist der Pisanische Turm durch einen kleinen Ver-

stärkungsturm erweitert. Der jetzige oberste Aufbau mit dem astronomischen Observatorium ist modern. Der Absturz des Felsens, auf welchem der Pisanische Turm und die Joharia stehen, ist jetzt nach der Piazza Vittoria zu durch eine Mauer verdeckt.

Alle Gebäude sind aus gleichmäßigen Quadern mit Füllwerk in sorgfältiger Arbeit errichtet. Der Pisanische Turm und die Joharia haben außen in den einzelnen Stockwerken spitzbogige Blenden, zum Teil mit mehreren Abstufungen. Die äußerste Umrahmung bildet eine dem Kontur der Blende folgende, aus der Mauer vorspringende Leiste. In den Blenden liegen die Fenster. Am Pisanischen Turm ist das mittlere Hauptstockwerk durch stärkere Leisten und ein horizontales, nach obenhin abschließendes Gurtgesims ausgezeichnet. Die gotisierenden Einlagen der Blenden an der Joharia sind modern.

Mit spitzbogigen Blenden, und zwar in reicher Abstufung und Umrahmung, war auch die Cappella Palatina im Äußern geschmückt, wie einige durch moderne Überkleisterung unverdeckte Teile beweisen. Außerdem war die Kapelle an den beiden Langseiten und wohl auch am Chor von einem Säulengang mit schlanken Spitzbogenarkaden umzogen, von dem an der Südseite noch ein Stück mit sieben, unter sich etwas verschiedenen Säulen hinter den Arkadengängen des um 1600 errichteten Säulenhofes erhalten ist. Dieser Säulengang erschien ursprünglich dem auf dem äußeren und unteren Hofe Stehenden in der Höhe von etwa 5 Metern über der glatten Außenmauer, welche die Krypta gegen den Hof verdeckte. Zu den Zeiten des Fazellus scheint eine Marmortreppe vom Hof hinaufgeführt zu haben. An ihrer rechten Seite befand sich die jetzt in der Mauer links von der Loggia angebrachte berühmte Inschrift, welche in arabischer, griechischer und lateinischer Sprache die Stiftung einer kunstreichen Uhr durch König Roger im Jahre 1142 preist. Die in der Inschrift gebrauchte Zeitrechnung ist jedoch nicht die christliche, sondern die arabische, indem das 536. Jahr der Hedschra genannt wird.

Außer dem Innern der Kapelle, von dem später im Zusammenhang mit den anderen Normannenkirchen gehandelt werden soll, interessiert uns von dem Inneren des Schlosses am meisten das sogenannte Rogerzimmer (Abb. 13). Die unteren Teile der Wände sind mit weißen Marmorplatten belegt, die vorspringenden Ecken mit Säulchen ausgesetzt. Bänder von farbigem Marmormosaik in geometrischer Zeichnung umrahmen die unteren Wandteile und die Türen. Die oberen lünettenförmigen Wandteile, die Fensternischen und das Kreuzgewölbe der Decke sind mit Glasmosaiken überzogen. Moderne Ergänzung sind dabei die Nordseite bis auf zwei Pfauen und das Mosaik an der Stelle des zugemauerten Fensters an der Ostseite. Die Lünettenwände sind in zwei Streifen übereinander verziert und die Verzierungen wirken wie die Borten eines Gewebes. In dekorativer Weise sind einzelne Tiere und Figuren paarweise zu beiden Seiten von stilisierten Bäumen angebracht. Wir erkennen den Ölbaum, die Dattelpalme, den Feigenbaum, wir sehen Hirsche, Jäger, Hunde, Schweine, Reiher, zwei Pfauen, die aus einem Kelch trinken, Löwen, Leoparden, Kentauren. An der Decke sind in reichen Blattranken acht runde Felder mit je einem Löwen oder Greifen angebracht. Der

gekrönte Adler mit einem Hasen in den Fängen im Mittelpunkt der Decke wird auf eine Wiederherstellung der Mosaiken zur Zeit der Hohenstaufenkaiser Heinrichs VI. oder Friedrichs II. bezogen. Die Verfertiger dieser Mosaiken sind wohl zweifellos byzantinische Künstler, und einige Motive sind in altchristlicher Weise symbolisch gemeint. Aber auch die Vorliebe der normannischen Fürsten für üppige Gärten und für die Jagd spiegelt sich in den Gegenständen der Darstellung wieder.



Abb. 13. Das sog. Rogerzimmer im Stadtschloß zu Palermo.

Künstlerisch sind die Mosaiken recht unbedeutend. Die Tiere haben nichts von der schönen Lebendigkeit, wie sonst oft in byzantinischen Mosaiken, sondern sind steif; auch die Bäume und Menschen sind steif, trocken und nüchtern.

Die Säulen des Kamins im Rogerzimmer werden seit einigen Jahren von zwei Marmorlöwen getragen, die früher im Observatorium standen. Sie stammen, wie ihre Durchbohrung zeigt, von einem Brunnen. Wahrscheinlich waren ursprünglich noch mehr gleiche Löwen vorhanden und der Brunnen hatte

die Gestalt des Löwenbrunnens in der Alhambra. Ganz orientalisch wie dieses Brunnenmotiv mutet ein hölzerner Fenstervorsatz, der aus dem Stadtschloß stammen soll, jetzt im Museum zu Palermo, an. Zwei Systeme von Quadrate bildenden Leisten sind mit 45 Winkelgraden Differenz in der Diagonale ineinander geschachtelt und die übrigbleibenden Felder durch in Relief geschnitzte Ranken mit Jagdszenen geschmückt.

Von den übrigen zum Stadtschloß gehörigen Gebäuden, welche Ibn Gjobair und Hugo Falcandus erwähnen, ist nichts mehr erhalten. Verschwunden sind die stufenweise erhöhten Terrassen bis auf die beiden angeführten Höfe, den unteren und den oberen, verschwunden namentlich der von zusammenhängenden Säulengängen im Kreise umzogene Hof, verschwunden auch die wasserreichen Gärten mit den darin zerstreuten kleineren prächtigen Palästen, in denen der König mit seinen Vertrauten Rat hielt, und nicht mehr vorhanden die weiten Mauern, welche die ganze Anlage umschlossen. Erst durch diese Hinzufügungen, welche wohl auf der heutigen Piazza Vittoria vor dem Schloß und im Giardino reale sowie auf der Piazza dell' Indipendenza hinter dem Schloß ihren Platz hatten, erhielt das Ganze den spezifisch orientalischen Gesamtcharakter. Einbeschlossen in die Anlage war auch das obenerwähnte antike Gebäude, das von mittelalterlichen Schriftstellern Aula regia genannt wird. Wahrscheinlich meint Ibn Gjobair mit dem Saal, der die ganze Länge des von Säulengängen im Kreise umgebenen Hofes einnahm, dieses Gebäude, das dann also zur Zeit Wilhelms II. als königlicher Speisesaal bei festlichen Gelegenheiten diente, während sonst dort, wie wir gesehen haben, öffentliche Versammlungen abgehalten wurden. Die erhaltenen Gebäude, welche jedenfalls den Kern der Anlage bildeten, machen einen festungsartigen Eindruck durch ihre hohe Lage, ihre engen Zugänge und ihre trotzigen, nach außen gekehrten Mauern.

Ein bedeckter Gang, der wahrscheinlich nicht, wie man angenommen hat, schon von den Arabern, sondern erst von den Normannen angelegt wurde, führte von dem Schloß zum Dom. „Nach unserm Austritt aus dem Palast", sagt Ibn Gjobair, „waren wir lange unter einer fortlaufenden und bedeckten Portikus hingeschritten, welche uns zu einer großen Kirche führte. Man sagte uns, dieser Säulengang diene dem König, um sich vom Palast in die Kirche zu begeben."

Wie wir gesehen haben, befand sich in einem der Höfe des Stadtschlosses ein Löwenbrunnen. Deshalb ist wohl mit dem Schlosse Al Mansurija (die Siegreiche), das von Ibn Omar und Ibn Beschrun unter Erwähnung eines Löwenbrunnens in Gedichten gefeiert wird, und das sich sonst nicht identifizieren läßt, das Stadtschloß zu verstehen. Auf die Favara, wie V. di Giovanni will, können die Gedichte nicht bezogen werden, da Ibn Gjobair dort wohl ein Vivarium, aber keinen Löwenbrunnen erwähnt. Auch in keiner Beschreibung der anderen Schlösser kommt ein Löwenbrunnen vor.

Die Verse Ibn Omars lauten:

Sieh den Palast des Sieges hier
Mit seinen Zinnen vor dir ragen!
Die Wonne hat ihn ausgewählt,
In ihm den Wohnsitz aufzuschlagen.

Betrachte staunend diesen Bau,
An dem sich jedes Auge weidet!
Nicht nennen kannst du einen Reiz,
Mit welchem Gott ihn nicht bekleidet.

Und dieses Lusthaus, herrlicher
Als sonst auf Erden ein Gebäude!
Und dieser Hain die Zier der Welt,
Mit seinem Grün und Duftgeständel!

Die Löwen dort am Brunnen sieh!
So lauter sind, so rein die Wellen,
Die sie aus ihrem Rachen spein,
Wie nur im Paradies die Quellen.

Mit leuchtenden Gewändern hat,
Und einem Glanz wie von Juwelen
Der Frühling dieses Schloß geschmückt
In seinen Höfen, seinen Sälen.

Beim Morgenrot wie abends, wenn
Ins Meer die Sonnenstrahlen tauchen,
Durchatmet sie ein frischer Ost
Mit seinen balsamduft'gen Hauchen.

Ibn Beschrun singt:

Bei Allah schwör ich's! Majestät und Glanz
Umstrahlen dieses Schloß des Sieges ganz!
Es ragt, ein Wunderwerk an Form und Bau,
Mit hohen Säulen in das Himmelsblau.
Die Löwen sieh! der Strom, den sie ergießen,
Scheint aus der Quelle Kewßer selbst zu fließen!
Die Gärten dieses prächt'gen Schlosses hat
Der Lenz geschmückt mit schimmerndem Brokat
Und auf des Windes leisen Flügelschlägen,
Wallt dir aus ihnen Ambraduft entgegen,
Im grünen Lusthain neigen sich die besten
Der Früchte zu dir nieder auf den Ästen,
Und stets erschallt er von der Vögel Liedern,
Wie sie sich Grüße bieten und erwiedern.
Roger, der Fürst, wie wenige nur waren,
Der Kön'ge König unter den Cäsaren.
Thront dort in Wonne, Glanz und Heldenstärke
Inmitten der von ihm geschaffnen Werke.

(Graf Schack.)

Schon jene Zeit machte, wie das Barockzeitalter in Rom, einen Unterschied zwischen Stadtpalast und Villa vor der Stadt. Dem städtischen Palast in Palermo traten mehrere Lustschlösser in der Nähe der Stadt zur Seite. „Die Schlösser des Monarchen", sagt Ibn Gjobair in bezug auf Palermo, „sind in der Umgebung der Stadt gereiht wie ein Halsband, welches eine Schöne sich umgelegt hat, so daß der König, indem er immer durch Lust- und Vergnügungsorte schreitet, nach seinem Belieben von den einen nach den andern Gärten und Lustplätzen der

Stadt wandert! Wie viele Pavillons, Kioske, Aussichtsplätze und Belvederes besitzt er!" Romuald von Salerno sagt von König Roger II.: „Er befahl, gewisse Berge und Haine in der Umgebung von Palermo mit einer steinernen Mauer zu umschließen, ließ einen reizenden und anmutigen, mit verschiedenen Bäumen bepflanzten Park schaffen und in demselben Damhirsche, Rehe, Wildschweine hegen; auch erbaute er in diesem Park einen Palast, zu welchem er Wasser aus einer sehr klaren Quelle durch unterirdische Kanäle herbeizuführen gebot." Dieser Palast ist das Schloß Menani, von dem Reste im Dorfe Altarello di Baida westlich von Palermo erhalten sind. Die von Wilhelm I. und Wilhelm II. errichteten Schlösser Zisa und Cuba scheinen in dem zu jenem Schlosse gehörigen Park, der auf Arabisch Gennoard oder Gennolard, das heißt Paradies der Erde, genannt wurde, gelegen zu haben, woraus die Beschreibung Ibn Gjobairs, der zur Zeit dieses Königs, etwas später als Romuald von Salerno, schrieb, zu erklären ist. In diesen Park mündete die Verlängerung der uralten Hauptstraße Palermos, welche noch heute als Corso Vittorio Emanuele die Stadt von Nordosten nach Südwesten durchzieht. Jetzt führt die Verlängerung in gerader Linie bis zum Fuß der Berge und steigt dann nach Monreale empor. Die Reste der Cuba liegen unmittelbar an dieser Straße. Ein zweites schon von Roger gegründetes Schloß lag ganz getrennt von diesem Park südöstlich von der Stadt am Fuße des Monte Grifone, nicht allzufern dem Meere. Seine Ruinen werden jetzt Castello di mare dolce, aber auch noch mit dem alten arabischen Namen Favara genannt. Alle diese Schlösser haben das gemeinsam, daß das Wasser bei ihnen eine große Rolle spielt. Die Hauptgebäude der Favara und Cuba werden größtenteils, beziehungsweise fast ganz vom Wasser umgeben, der Hauptbau von Menani und Zisa wurde von einem Bach durchflossen und das ganze Gebäude war in bezug darauf komponiert. Mögen die künstlichen Seen, in denen Favara und Cuba lagen, auch zur Sicherung des Schlosses beigetragen haben, so war doch auch durch sie, wie es noch reiner bei Menani und Zisa in Erscheinung tritt, eine enge Verbindung mit der Landschaft gegeben, und die gleichzeitigen Schriftsteller heben dem entsprechend die mit üppigem Pflanzenwuchs und Wild ausgestatteten Parks noch besonders als Hauptbestandteile der Schloßanlagen hervor. Wie ein in der Nähe der Cuba erhaltener Pavillon, la Cubola genannt, und Reste bei der Favara zeigen, waren außer dem Hauptschloß noch andere dazugehörige Bauten im Park verstreut. Favara, das weitaus bedeutendere Gebäude aus der Zeit des älteren der beiden königlichen Bauherren, hat nach außen hin noch etwas trotzig Abwehrendes, aber andererseits ist gerade dieses Schloß nicht eng und festungsartig zusammengeschlossen und in mehreren Stockwerken nach Art von Türmen aufgebaut wie das Stadtschloß, sondern nur einstöckig und breit hingelagert um einen großen Hof. Menani ist nur eine kleine, mehr pavillonartige Anlage gewesen. Zisa und Cuba sind allerdings eine fest zusammenschlossene Baumasse über rechteckigem Grundriß ohne große Innenhöfe, aber die Cuba war doch auch nur einstöckig und die dreigeschossige Zisa öffnete sich an der vorderen Breitseite mit sehr großen Portalen. So ist also an allen der Charakter der ländlichen Anlage gegenüber dem festen Stadtschloß mit seinen unterirdischen Zugängen gewahrt.

Die Ruinen der Favara (Abb. 14) lassen erkennen, daß Gebäudezüge in rechten Winkeln zueinander sich über einem Rechteck von 49 m Breite und 55 m Länge mit einem einspringenden Winkel an der Ostseite um einen großen Mittelhof von derselben Grundform erhoben. Das Schloß lag so in der einen Ecke eines künstlichen Sees, daß nur die Nordwestseite nicht vom Wasser umspült wurde. An den übrigen Seiten hat es einen 2 m hohen Sockel von gewaltigen Quadern, der vor dem Austrocknen des Sees unter Wasser lag. Der See wurde durch Bäche gebildet, welche vom Monte Grifone herabkamen und deren Mündung in den Park von drei

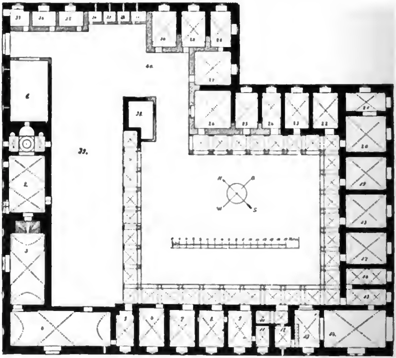


Abb. 14. Grundriß der Favara. (Aus der Zeitschrift für Bauwesen 1898.)

teilweise erhaltenen aufgemauerten spitzbogigen Nischen umfaßt wurde. Im Südwesten staute sich der See an dem aufsteigenden Gelände des Monte Grifone, an den übrigen Seiten aber war er künstlich ummauert und seine Gestalt läßt sich aus den erhaltenen Resten noch deutlich erkennen, ebenso wie der Umfang der Insel, welche in einer Entfernung von 16 m vor der Südecke des Schlosses lag. Zwei große Säle befanden sich in der Westecke des Schlosses, die mit dem Lande zusammenhing. Im Nordwesttrakt war auch die Kapelle, von der später im Zusammenhang mit den anderen kirchlichen Bauten gesprochen werden soll. Ein größerer Saal lag dann noch in der Südecke und hier war eine so große Türöffnung nach dem Wasser zu, daß der Raum fast zu einer offenen Halle wurde.

Im übrigen reiht sich eine große Zahl kleinerer Gemächer aneinander. Der Hof war an dem einspringenden Teil der Nordostseite, an der Südostseite und am größten Teil der Südwestseite von Arkadengängen umgeben, und von dem Endpunkt des Ganges der letzteren Seite sprang rechtwinklig in den Hof ein vierter Flügel des Arkadenganges vor, der zu einem Brunnenhause führte und den ganzen Hof in einen südöstlichen Hauptteil und in einen nordwestlichen Vorhof schied. Letzterer hatte seinen Zugang von außen in der Nordecke. Etwa 12 m von dieser Ecke entfernt, außerhalb der eigentlichen Schloßanlage, befanden sich Bäder, deren Ruinen etwa im Jahre 1880 zugunsten eines Neubaues zerstört wurden.

Benjamin von Tudela, der Sizilien um das Jahr 1170 bereiste, sagt von einem Lustschloß des Königs, jedenfalls der Favara: „Dieser Palast hat alle Arten von Fruchtbäumen aufzuweisen, sowie auch eine große, von einer Mauer eingefaßte Quelle und ein Wasserbecken, welches Al Behira heißt und viele Fische enthält. Die Barken des Königs sind mit Silber und Gold geschmückt und immer bereit, um ihn und seine Weiber zu erlustigen."

Die Pracht der Gärten, die zur Favara gehörten, schildert ein Gedicht von Abdurrahman aus Trapani:

O welche Aussicht bietest Du, Favara, Schloß der Schlösser!
Du wonnevoller Aufenthalt am Rand der zwei Gewässer!
Neunfach in Bäche, welche hell durchs Grün der Bäume leuchten,
Verteilt das Wasser sich, um dir die Gärten zu befeuchten.
Die Liebe trinkt aus deinen Seen ein wonniges Behagen,
An deinem Strome hat ihr Zelt die Wollust aufgeschlagen.
Nichts schön'res als der See, an dem die beiden Palmen stehen,
Und als das Lusthaus über ihm ward auf der Welt gesehen.
Zwei Wasserstrahlen sprühn empor, und gleich Juwelen blinken
Die Tropfen, wie sie wiederum ins Becken niedersinken;
Mit Lächeln neigen sich zu ihm die Bäume an den Seiten,
Als wollten sie die Fische schau'n, die durch das Wasser gleiten,
Und während unten in der Flut die Seebewohner schwimmen,
Erschallen oben in dem Laub der Vögel munt're Stimmen.
O! auf der Insel welche Pracht! wie die Orangen glühen,
Und aus dem Laube von Smaragd hervor gleich Flammen sprühen.
Bleich schimmert die Zitrone dort gleich einem Herzbetrübten,
Wenn einsam er die Nacht durchweint, entfernt von der Geliebten.
Vergleichbar ist das Palmenpaar dort auf dem Wall, dem hohen,
Zwei Liebenden, die vor dem Feind um Schutz dorthin geflohen;
Nein, Liebenden vergleich ich sie, die stolz empor sich richten,
Um jeden Argwohn und Verdacht hochsinnig zu vernichten!
Ihr Palmen von Palermos Strand! mag immerdar mit lauen,
Mit milden Regengüssen euch des Himmels Huld betauen!
Laß euch das Schicksal nichts von dem, was ihr ersehnt, entbehren,
Mög es, indeß' das Unheil schläft, euch jeden Wunsch gewähren!
Blüht, Bäume, fort und fort und gönnt der Liebe sanften Schatten,
Indes die Freundin mit dem Freund ausruht auf diesen Matten!

(Graf Schack.)

Der Kernbau des kleinen Schlosses Menani stammt vielleicht noch aus arabischer Zeit, wenigstens hat er nicht die sonst in der Normannenzeit übliche An-

ordnung von Mauerblenden an der Außenseite, sondern glatte Mauern, und die mit Mauerblenden ausgestattete Kapelle erweist sich auch sonst als spätere Zutat. Der nur 14 m breite Hauptteil hat einen mittleren Hauptraum, der durch ein sehr breites und hohes Portal zu einer Art von offener Halle gemacht wird. Er weitet sich an drei Seiten in spitzbogigen rechtwinkligen Nischen aus, von denen die hintere oben mit Stalaktiten gefüllt ist, während die anderen Halbkuppeln haben, die mit strahlenförmig vom Scheitelpunkt aus angeordneten, dicht aneinander gedrängten dreikantigen Rippen gefüllt sind (Abb. 15). Eine Halbkuppel wie die letzteren findet sich auch, sehr zerstört, in der Favara. Unter den Halbkuppeln war der Zugang zu seitlichen Gemächern und von dem linken Seitengemach führten Stufen in einen tiefer liegenden rechteckigen Raum, der mit einer natürlichen Felsenhöhle daneben in Verbindung steht und von dorther wohl Badewasser empfing. Der Mittelraum mit den Nischen wurde von einer Quelle durchflossen, die durch die Rückwand der hinteren Nische hereinbrach, Kaskaden bildend herabfloß und sich durch den Mittelraum und das Portal in einen, etwa 18 m vor dem letzteren liegenden künstlichen Teich ergoß. Zwei größere Räume rechts von dem Hauptbau sind wahrscheinlich erst in der Hohenstaufenzeit angebaut worden. Hinter dem Baderaum und höher auf dem ansteigenden Erdreich liegt die Kapelle, ein ungegliederter rechteckiger Raum mit Holzdecke und Satteldach.



Abb. 15. Innenansicht des Quellenraumes des Schlosses Menani.
Aus der Zeitschrift für Bauwesen 1898.



Abb. 16. La Zisa.

Der Quellenraum des Schlosses Menani wiederholt sich ganz ähnlich, nur in größeren Dimensionen in der Zisa, welche, wie Hugo Falcandus berichtet, von König Wilhelm I. gegen Ende seines Lebens mit großer Schnelligkeit erbaut wurde, vor deren Vollendung der König jedoch im Jahre 1166 starb, so daß erst Wilhelm II. den Bau beendete (Abb. 16). Wahrscheinlich sollte das Schloß einen Ersatz für Menani bilden, dessen Dimensionen nicht mehr genügten, wie dieselbe Gestaltung des Hauptraumes und die Lage in demselben Park zu beweisen scheinen. Der arabische Name war El'Aziz, das heißt der Herrliche; daraus entstand im Italienischen L'Asisia und La Zisa. Der Bau ist außen und innen stark verändert, aber die erhaltenen Teile und die Beschreibung des Bolognesen Fra Leandro Alberti in seinem 1567 erschienenen Werk Isole appartenenti alla Italia ermöglichen uns die Wiederherstellung in Gedanken.

Der dreigeschossige Hauptbau erhebt sich über einem Rechteck von 36,40 zu 19,60 m Seite. Die Mitten der kürzeren Seiten haben ein Risalit von 4,35 m, das um 2,25 m vortritt. Die Höhe des Gebäudes beträgt 26,20 m, es schließt

nach oben hin mit einer Dachbrüstung ab, die eine cufische Inschrift trug und jetzt in Zinnen zerstückelt ist. Drei Portale öffneten sich an der vorderen Breitseite (Abb. 20). Das mittlere ging durch zwei Geschosse. Hinter ihnen lag in der vollen Breite der Vorderfassade eine Vorhalle, die auch noch zwei Eingänge von den Seiten hatte. Hinter dem Hauptportal führte ein inneres hohes Portal in den Quellenraum (Abb. 17). Es ist mit einer nur noch in ihrem Anfang und Ende erhaltenen arabischen Inschrift verziert, in welcher das Schloß und König Wilhelm II. gepriesen werden. Der König wird Mostaisz, der nach Herrlichkeit strebende, genannt:

So oft Du willst, sieh das Besitztum hier, das schönste
Des herrlichsten der Königreiche in der Welt,
Das Meer und das beherrschende Gebirge,
Deß' Gipfel von Narzissen ist gefärbt.
— — — — — — — — — — — — — —

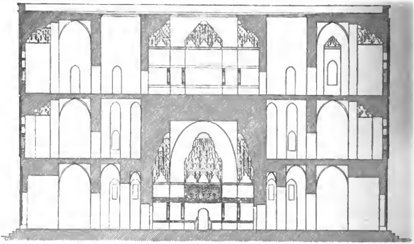


Abb. 17. Längsschnitt der Zisa. (Nach der Zeitschrift für Bauwesen 1898.)

Du wirst den großen König des Jahrhunderts sehen im schönen Wohnsitz,
Ihm ziemt die Pracht, ihm ziemt die Freude,
Hier ist das ird'sche Paradies, das sich den Blicken öffnet,
Hier ist der Mostaisz und dies das Schloß El' Azis.

Ad. Goldschmidt.

Der Quellenraum (Abb. 18) geht durch zwei Stockwerke hindurch und alle drei Nischen sind mit, ursprünglich farbigen, jetzt weiß getünchten Stalaktiten geschmückt. Die Wände sind mit weißen Marmorplatten, die durch Mosaikbänder in geometrischer Zeichnung umfaßt werden, bekleidet. Ein Mosaikstreifen mit palmettenartigen Blüten bildet den oberen Abschluß des Getäfels. In der rückwärts gelegenen Hauptnische erweitert dieser sich jedoch zu einem breiten Mosaikstreifen mit drei Medaillons zwischen Ranken (Abb. 19). Das Mittelmedaillon enthält einen stilisierten Ölbaum mit Vögeln und zu beiden Seiten je einen Armbrustschützen, die Seitenmedaillons zeigen Palmen zwischen je zwei Pfauen. Stilistisch ist dieses



Abb. 18. Quellenraum der Zisa.

Mosaik mit den Mosaiken des sogenannten Rogerzimmers im Stadtschloß aufs engste verwandt und wie jene Erfindung eines byzantinischen Künstlers. Die Quelle sprudelt unterhalb dieses Mosaiks hervor, fließt über Marmorplatten herab und durch eine, sich zweimal zu kleinen quadratischen Becken erweiternde Rinne in der



Abb. 19. Mosaikstreifen aus dem Quellenraum der Zisa.

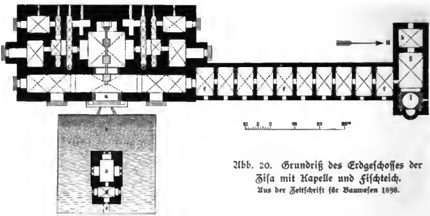


Abb. 20. Grundriß des Erdgeschosses der Zisa mit Kapelle und Fischteich.
Aus der Zeitschrift für Bauwesen 1898.

Mittellinie des Fußbodens. Neben diesem Wasserlauf stand noch zu Albertis Zeiten ein Marmortischchen auf vier Säulen. Ursprünglich ergoß die Quelle sich dicht vor dem Schloß in einen quadraten Fischteich von 40 m Seite, in welchem sich ein kleines Häuschen erhob (Abb. 20). Im dritten Stock des Schlosses lag über dem Quellenraum ein in der Mitte oben offener Raum von gleichem Grundriß. In allen drei Stockwerken gruppierten sich um diese Mittelräume Zimmer von meist rechteckigem Grundriß. Alberti sah noch in mehreren Nischen Bekrönungen mit Stalaktiten. Das Äußere des Gebäudes ist mit Mauerblenden in drei Stockwerken geschmückt, die ursprünglich spitzbogigen und in den größeren Blenden gekoppelten Fenster sind leider jetzt durch viereckige Fensteröffnungen ersetzt.



Abb. 21. Teil einer Holztür vom Martorana-Palast (Museum in Palermo).
Aus der Zeitschrift für Bauwesen 1898.

Nach Norden hin zieht sich von dem Schloß ein einstöckiger Gebäudetrakt von zehn Zimmern. Er führt zu der kleinen Schloßkapelle, welche derjenigen der Favara ähnlich ist, und heute die Sakristei einer später darangebauten Kirche bildet.

Ein Quellenraum mit, soweit die starke Verbauung erkennen läßt, ganz ähnlicher Anordnung befindet sich in den Resten eines normannischen Palastes in der Nähe der Kirche der Martorana. Von den reich geschnitzten Holztüren dieses Raumes werden Reste im Museum zu Palermo aufbewahrt (Abb. 21). Die Füllungen zeigen ein stark arabisierendes Muster.

Die Cuba ist von König Wilhelm II. im Jahre 1180 erbaut worden, wie aus den

folgenden erhaltenen Bruchstücken einer am oberen Rande der Außenwände angebrachten cufischen **Inschrift** hervorgeht:

(Im Namen Gottes) des Gnädigen Barmherzigen.
Verweile, halte still und staune! Du wirst anschaun das herrliche Gemach
Des herrlichsten der Könige der Erde, Wilhelms II.,
Nicht gibt's ein Schloß, das seiner würdig sei und nicht genügen
Die Säle . . . . .
. . . . es kehrt zurück der Mosaizist zu seiner Muße,
Da ihm geziemt, daß er nicht . . . . . .
. . . . sind verglichen worden
Mit den Zeichen der Zeit und mit den berühmtesten Epochen.
Und von unserm Herrn, dem Messias, tausend und hundert,
Hinzugefügt achtzig, was ich in Buchstaben folgen lasse K. L. SC. N.
So möge Gott, dem Lob sei, ihm verlängern (sein Leben) und fortsetzen
Sämtliche Wohltaten, die er ihm vergönnt hat,
Und lange Tage noch mit Macht und Frieden.

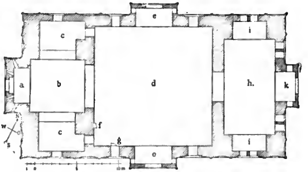


Abb. 22. Grundriß der Cuba. (Aus der Zeitschrift für Bauwesen 1898.)

Die Cuba scheint mehr zur **Festhalle** als zum Wohnen bestimmt gewesen zu sein. Der Grundriß (Abb. 22) ist ein Rechteck von 31,15 m zu 16,80 m; wie bei der Zisa hat auch hier jede Seite Vorbauten. Die Höhe des Gebäudes beträgt 16 m, davon entfallen 3,5 m auf den Unterbau, der es über den Wasserspiegel des künstlichen Sees emporhob (Abb. 23). Die Verbindung mit dem Lande wurde durch einen Damm an der südwestlichen Schmalseite bewerkstelligt. Die innere Teilung in Stockwerke ist neu, ursprünglich war der Bau einstöckig. Er enthielt einen großen quadraten Mittelraum von 14 m Seite, der wahrscheinlich mit einer Kuppel überwölbt war. Darauf scheint der Name Cuba zu weisen, der im Arabischen Kuppel bedeutet. Der Mittelraum hatte in der Querachse des Gebäudes rechtwinklige Nischen mit Stalaktitenbildungen in den oberen Teilen als Ausweitungen. Auch in den oberen Ecken des ganzen Raumes waren wahrscheinlich Stalaktiten angebracht. Außer diesem Mittelraum enthielt das Innere nur noch zwei Räume zu beiden Seiten. Der Einstöckigkeit entsprechend haben die Außenmauern über dem Sockel einheitliche spitzbogige Blenden, in denen kleinere Blenden und nur in einer Reihe Fenster lagen. Die Cuba wird von Boccaccio in der sechsten Novelle des fünften Tages erwähnt,

als das Schloß, in welchem der Aragonier Friedrich II. (1296—1337) seine Geliebte Restituta verbarg.

In einer Entfernung von etwa 400 m von der Cuba erhebt sich in einem Garten ein kleinerer Pavillon, der Cubola genannt wird (Abb. 24). Es ist ein würfelförmiger Bau mit großen spitzbogigen Eingangstoren an allen vier Seiten und einer Kuppel. Ursprünglich befand sich im Innern ein Springbrunnen. —



Abb. 23. La Cuba. Nordostseite.

In Palermo sind Reste von Palastfassaden aus der Normannenzeit bei S. Antonio und in der Via del Protonotaro vorhanden. An den ersteren erkennt man noch, daß das Gebäude aus vier Teilen von verschiedener Höhe bestand. In jedem der beiden breiteren waren im Hauptgeschosse je drei Spitzbogenfenster nebeneinander vorhanden, die oben von spitzbogigen Leisten umrahmt waren. Der schmale höchste Teil zur Rechten ist wahrscheinlich der Unterbau des Turmes. Der Palast in der Via del Protonotaro bestand aus zwei Teilen. Das Untergeschoß war fensterlos und bewahrt noch den Umfassungsbogen des Portals. Das obere Stück des höheren Teils war mit drei großen Leistenbögen dekoriert, unter denen sich Fenstersysteme von zwei gekoppelten Spitzbogenfenstern zu unterst, zwei kleineren Spitzbogenfenstern darüber und einem Rundfenster unter dem Scheitel der spitz-

bogigen Leiste befanden. Fenster- und Türbogen sind mit Rauten, Zickzack und Sternen verziert.

Das Kompositionsmotiv ist bei allen normannischen Schlössern Palermos ein zentrales. Beim Stadtschloß sowohl in der Joharia als auch im Pisanischen Turm; bei beiden sind große quadrate Mittelräume vorhanden, die im oberen Stockwerk hofartig oben offen sind. Bei der Favara ist in der Mitte ein großer Hof, bei Menani



Abb. 24. La Cubola.

und Zisa bildet der Quellenraum den Mittelteil des Ganzen. Bei der Cuba hat der ursprünglich wahrscheinlich mit einer Kuppel überwölbte Mittelraum in der Längsachse des Gebäudes einen Vor- und einen Rückraum. Die Mittelräume erinnern überall an das Atrium oder Peristyl des antiken Hauses. Wie das Atrium sind die oberen Mittelräume der Joharia und des Pisanischen Turmes in der Mitte oben offen, bei der Cuba gab die Kuppel ein Abbild des über dem Raum befindlichen Himmels. Bei der Favara hat der besonders abgegrenzte Arkadenhof, in welchem sich wohl Gartenanlagen befanden,

die engste Verwandtschaft mit dem antiken Peristyl, wenn er auch vergrößert ist wie die aus dem antiken Peristyl entstandenen Kreuzgänge der Klöster. Bei Menani und Zisa haben wir in dem Mittelraum sogar das Wasser, das im Impluvium des antiken Atriums und in den fließenden Brunnen des Peristyls seine Parallele hat; und das Marmortischchen, das früher neben dem Wasserlauf im Quellenraum der Zisa stand, entspricht genau dem Marmortischchen, das im Atrium des antiken Hauses neben dem Impluvium stand. Mögen nun hier auch Erinnerungen an die Antike direkt eingewirkt haben, so ist doch noch viel größer der Einfluß der arabischen Baugewöhnung gewesen. Daß beides Hand in Hand ging, ist um so erklärlicher als auch die ähnliche arabische Anlage im letzten Grunde auf die Antike zurückging. Adolf Goldschmidt weist auf die Verwandtschaft der Normannenbauten mit arabischen Bauten in Aegypten hin, die zum Vergleich herangezogen werden können, auch wenn sie, wie in fast allen Fällen, jüngeren Datums sind, weil der ursprüngliche Typus lange festgehalten wurde. Die Cuba hat enge Verwandtschaft mit den Haupträumen eines Fatimidenpalastes in Kairo, auch dort ist ein quadrater Mittelraum, Durkah, mit nischenartigen Ausweitungen vorhanden und nach zwei Seiten schließt sich je ein Nebenraum, Liwân, hinter großen Bogenöffnungen an. Der Mittelraum war an den arabischen Palästen wie an der Cuba meist mit einer Kuppel überwölbt. Dem Quellenraum von Menani und Zisa entspricht bei aegyptischen Bauten ein Sommersaal, Faskiye, der zu reicheren Anlagen gehörte und ebenfalls von Wasser durchflossen wurde. Wie die Normannenbauten Palermos zeigen die älteren arabischen Bauten Aegyptens im Äußern schmale rechtwinklige Risalite vor den großen Mauerflächen und nur sehr schwach ausladende Gesimse. Derartige Bauten waren wohl über das ganze nördliche Afrika verbreitet und wirkten von dort aus auf Sizilien ein. Spitzbögen finden sich in Aegypten schon im 9. Jahrhundert, Stalaktiten sind ein arabisches Motiv, die gerippte Halbkuppel ist wenigstens in einem Beispiel an der Moschee des Sultans Hasan in Kairo, wenn auch erst aus dem 14. Jahrhundert, nachzuweisen. Das Aussetzen der einspringenden Mauerecken in den Quellenräumen von Menani und Zisa mit Säulchen, die ornamentale Verwendung von Inschriften sind arabische Motive. Die eigenartige Umrahmung der Portale der Zisa findet sich ähnlich an der Moschee Ibn Talûn zu Kairo.

Als zweitstärkstes Element tritt in den normannischen Schloßbauten Palermos das Byzantinische auf, und zwar geht da der Ursprung auch auf die Antike zurück. An römischen Ziegelbauten kommen zur Belebung der Wandflächen große Blenden vor, welche oben rundbogig geschlossen sind. Dieses Motiv wurde von der byzantinischen Baukunst aufgenommen und reich verwertet. Die Normannen knickten den Rundbogen zum Spitzbogen leicht ein und brachten ein ausgebildetes System in diese Blendendekoration, indem sie sich in der Anordnung das Innere der Gebäude widerspiegeln ließen. Wo im Innern bedeutendere Räume vorhanden sind, werden im Äußern größere und reicher eingestufte Blenden angebracht, die reichsten bekommen noch einen eigenen, auf der Wandfläche aufliegenden Rahmen mit Hohlkehle. Vor unbedeutenderen Räumen im Innern oder vor tragenden Mauermassen schrumpfen die Blenden zusammen oder fehlen ganz. Die Fenster,

spitzbogig geschlossen, öfters zu zweien gekoppelt, zuweilen mit einem kleineren spitzbogigen oder kreisförmigen Fenster darüber, liegen in den Mauerblenden und ihnen treten kleine Fensterblenden zur Seite, auch letztere nur da, wo sich im Innern Räume befinden. Auf diese Weise erklärt sich die häufig unsymmetrische Anordnung der Blenden. — Das zweite byzantinische Motiv sind die Mosaiken, bei denen Zeichnung und Farbe so sehr byzantinischen Charakter tragen, daß wir als erfindende und wohl auch ausführende Künstler Griechen annehmen müssen. Auch die Verwendung von Mosaiken geht bekanntlich auf das klassische Altertum zurück.

Ein volles Bild gewinnen wir erst, wenn wir uns die Schlösser der Normannen in ihre Gärten und die umgebende Natur eingebettet denken. Schlösser und Gärten waren genau ebenso innig mit der Landschaft verwachsen wie die Villen des Barockzeitalters in den Gebirgen bei Rom. Die freie Natur wurde im Sinne der Verbindung mit dem Menschen zuerst gesteigert in den bebauten Feldern und Nutzgärten, dann in den künstlerischen Gartenanlagen, und das Ganze fand seine höchste Spitze in der menschlichen Wohnung, dem Palast. Zu Ruinen geworden oder gänzlich verbaut sind die ländlichen Schlösser der normannischen Könige, aber erhalten hat sich die hohe Bodenkultur, welche sie in der Conca d'oro hervorriefen. Wie der Baustil der Schlösser, so ging auch diese jedenfalls schon auf die Sarazenen zurück. Mit zahlreichen Aquadukten wurde die Ebene durchzogen; noch heute werden Schöpfräder zur Verteilung des Wassers nach arabischem Muster gebraucht und in einer Anzahl von Kulturpflanzen Asiens und Afrikas, welche die Sarazenen eingeführt haben, leben diese in der Gegend von Palermo noch heute fort. Hugo Falcandus schildert begeistert die üppige Fruchtbarkeit, welche sich dort unter der Hand der Normannen als der Nachfolger der Araber entfaltete:

„O beglücktes, für alle Zeit preiswürdiges Tal, das in seinem Schoß jede Gattung von Bäumen und Früchten birgt, das allein alle Wonnen der Erde umschließt, das mit den Reizen seines wollustvollen Anblicks jeden so umstrickt, daß, wer es nur einmal gesehen, sich kaum durch irgend eine Verlockung anderswohin ziehen läßt! Denn dort sieht man Weinberge von ebenso strotzender Fruchtbarkeit des Bodens wie üppigem Wuchse der edlen Reben; dort sind Gärten von überschwenglichem Reichtum verschiedener Früchte, dort Türme zur Bewachung der Gärten wie zu schwelgerischem Sinnengenuß errichtet, dort auch hurtige Wasserräder, durch deren behende nieder und wieder emporsteigende Krüge die Brunnen ausgeschöpft und nahe liegende Zisternen angefüllt werden, von wo dann die Gewässer nach allen Seiten hin rieseln. — Blickt man von hier empor zu den mannigfachen Arten der Bäume, so gewahrt man Granatäpfel, die, ihre Kerne innen verbergend, sich nach außen mit harter Rinde gegen die Rauheit der Luft schützen; Zitronen von dreifach verschiedener Substanz, indem ihre Schale in Farbe und Duft zu glühen scheint, ihr innerster Kern mit seinem sauren Safte Kälte verrät, der zwischen jenen beiden gelegene Teil aber eine gemäßigte Temperatur zeigt. Dort sieht man auch Limonen, zum Würzen der Speisen geeignet, und Orangen, die, wenn auch mit erfrischendem Safte erfüllt, doch mehr durch ihre Schönheit das Auge entzücken, als für den Genuß bestimmt zu sein scheinen. Diese fallen, auch wenn gereift, nur schwer von den Zweigen und, wenn neue nachwachsen, sträuben sich die alten,

ihnen zu weichen; so findet man denn zugleich an demselben Baum die schon hoch gefärbten Früchte des dritten Jahres, die noch grünen des zweiten und die Blüten des gegenwärtigen. Dieser Baum, beständig im Schmuck der Jugend prangend, wird weder durch das unfruchtbare Greisenalter des Winters entstellt, noch raubt ihm hereinbrechender Frost das Laub, sondern mit immer grünenden Blättern trägt er die Milde des Frühlings zur Schau. Was aber soll ich die Nüsse der Mandelbäume, oder der Feigen verschiedene Arten oder die Oliven aufzählen, welche Öl zum Würzen der Speisen und zur Nährung der Lampenflammen spenden? Was soll ich reden von den länglichen Scheiden des Johannesbrotbaumes und seiner unedlen Frucht, die in ihrer schalen Süße dem Gaumen der Bauern und Knaben schmeichelt? Lieber betrachte ich die erhabenen Häupter der Palmen und die Datteln, welche von ihren höchsten Wipfeln herniederhängen! Wendest du den Blick, so begegnen dir Saatfelder voll jenes wunderbaren Schilfes, das die Eingeborenen Zuckerrohr nennen, diesen Namen von der Süßigkeit des inneren Saftes ableitend. Die gemeinen Früchte, die sich bei uns finden, hier hinzuzufügen, scheint mir überflüssig".

* * *

Für den Bau von Schlössern hatten die Normannen so gut wie gar keine künstlerische Vorbildung nach Sizilien mitgebracht. In ihrer Heimat, der Normandie, spielte an ihren Burgen wohl kriegerische Festigkeit, nicht aber architektonische Schönheit eine Hauptrolle, und dieses Prinzip behielten die Normannen im wesentlichen wohl auch in Unteritalien bei. Der künstlerische Schloßbau datiert dort erst aus der Periode nach ihnen, aus der Zeit Kaiser Friedrichs II. Da war es ganz natürlich, daß die Normannen in Sizilien sich an die Araber anlehnten, die eine lange künstlerische Tradition im Schloßbau hinter sich und einen in sich vollendeten Typus ausgebildet hatten. Den Kirchenbau dagegen hatten die Normannen in ihrer Heimat schon im 11. Jahrhundert auf eine so hohe Stufe gebracht, daß ein künstlerisch so bedeutender Bau wie St. Etienne zu Caen im Jahre nach der Eroberung Englands, 1067, geweiht werden konnte. Die Baukunst der Normannen wurde dann auch für nicht weniger als zwei Jahrhunderte maßgebend für das neueroberte England, und alle Spielarten der Kirchen der Normandie mit den Eigenheiten ihrer Konstruktion und Dekoration treten uns dort entgegen. England war bei der Eroberung durch die Normannen ein noch halb barbarisches Land, nur wenige altchristliche Basiliken standen dort, außerdem gab es nur einfache Holzkirchen. Schon in Süditalien aber stießen die Normannen auf uraltes Kulturland, das eine jahrhundertelange Übung im künstlerischen Kirchenbau hinter sich hatte. Damit verglichen war die künstlerische Kultur der Normannen sehr jung. Eine jahrhundertealte Tradition mußte gerade auf dem Gebiet der Religion den Neuankömmlingen Ehrfurcht einflößen. Die durchaus herrschende Kirchenform in Unteritalien war die altchristliche Basilika; die byzantinischen Zentralbauten kamen trotz der zweihundertjährigen Herrschaft des byzantinischen Kaisers in jenen Gegenden nur ausnahmsweise und in kleinen Verhältnissen vor. Leider sind, wie Bertaux, dem wir hier in bezug auf die süditalischen Bauten folgen in seinem

eben erschienenen großen Werk über die Kunst in Unteritalien nachweist, fast alle kirchlichen Bauten der Grafen und Herzöge der Normannen in Calabrien, Campanien und Apulien später verändert und entstellt worden, viele sind gänzlich vom Erdboden verschwunden. Aus dem erhaltenen Dom zu Gerace läßt sich jedoch mutmaßen, daß die Normannenfürsten die Form der altchristlichen Basilika annahmen. Der 1084 geweihte Dom zu Salerno, an dem man den Namen des Robert Guiscard liest, war vor seiner barocken Umgestaltung eine rein lateinische Basilika mit Atrium. Ein unverändert erhaltenes kleines Bauwerk, das dem Andenken der Familie Hauteville gewidmet ist, die Grabkapelle des Bohemund († 1111) zu Canosa ist die Nachahmung eines muselmanischen Grab-Turbeh unter Hinzufügung einer Apsis.

Ebensowenig wie später in Sizilien hatte in Unteritalien die normannische Ritterschaft eine bürgerliche und kaufmännische Bevölkerung hinter sich. Nur einzelne Geistliche aus der Normandie und dem übrigen Frankreich folgten auch hier den Spuren der Eroberer. Dazu kam, daß die normannischen Fürsten in Unteritalien nicht, wie später auf Sizilien in Palermo, eine Hauptstadt hatten. Gründe genug, daß sich kein besonderer Typus ausbildete, den man mit den Normannen in engere Verbindung bringen kann. Aber nicht einmal einzelne Elemente wurden von der Baukunst der Normandie durch die normannischen Bauherren herzugetragen. Wohl kommt ein sehr bedeutendes französisches Motiv an zwei durch Normannenfürsten gegründeten Kirchen Süditaliens, der Benediktinerabtei S. Trinità bei Venosa in der Basilicata und der Hauptkirche zu Aversa bei Neapel vor, und der erstgenannte Bau hat auch eine Ausstrahlung in der Kirche zu Acerenza aufzuweisen, aber das nordländische Motiv, Chorumgang mit drei radiant gestellten Kapellen und Apsiden an dem stark über die Breite des Langhauses hinausragenden Querschiff, ist erst durch An- und Umbauten ein halbes, beziehungsweise ein ganzes Jahrhundert nach der normannischen Gründung eingeführt worden. Der ältere der beiden, als Abteikirche S. Trinità bei Venosa aneinander gereihten Bauten, die 1059 geweihte Gründung Robert Guiscards hatte die Form der altchristlichen Basilika. Der Chorumgang mit Kapellen stammt auch nicht aus der Normandie, sondern aus Burgund, und die Übermittler sind nicht Normannen, sondern Kluniazenser oder Zisterzienser Mönche gewesen, gerade so wie die ganz burgundischen Formen im Innern der letzten Kirchengründung eines Normannenfürsten in Unteritalien, der von Tancred, einem natürlichen Sohn Rogers I., errichteten und 1180 vollendeten Benediktinerkirche S. Nicola e Cataldo bei Lecce auf solche mönchischen Baumeister zurückzuführen sind. Die Normannen sind an diesen Vorgängen nur insofern beteiligt, als ihre Eroberung einige burgundische Mönche nach Süditalien zog.

Dennoch ist die hochentwickelte Architektur der Normandie nicht ohne bedeutenden Einfluß auf den süditalischen Kirchenbau geblieben, aber nicht durch einen von den Normannen errichteten Bau, sondern durch ein Werk, das im Schoß einer der reichen Städte auf Kosten der Bürgerschaft entstand. Freilich verloren die Städte Unteritaliens unter den Normannen ihre politische Selbständigkeit, aber sie blühten durch den Handel in Wohlstand auf und bauten sich seit den letzten

Jahren des 11. und im Verlauf des 12. Jahrhunderts viele Kirchen. In Campanien freilich war der Handel im Niedergang begriffen und man hielt dort an der altchristlichen Basilika mit drei Apsiden und gewöhnlich einer Krypta mit einer Zähigkeit fest, die nur in Rom ihresgleichen hat. In Apulien dagegen traten schon zu Ende des 11. Jahrhunderts neue Elemente auf. Die maßgebende Kirche ist S. Niccolò zu Bari, deren Bauzeit 1087—1105 war. Trotzdem die Türme an die beiden äußersten Enden der Fassade gerückt sind und keine innere oder äußere Vorhalle zwischen sich haben, ist die Ähnlichkeit der Fassade mit der von St. Etienne zu Caen unverkennbar. Auch daß das Mittelschiff schmal und hoch ist und daß die Seitenschiffe Emporen haben, ist jener Kirche in der Normandie analog, wenn es auch nicht notwendigerweise von dorther entlehnt zu sein braucht, wie es bei der Unterbrechung der Säulenreihen im Langhaus durch Pfeiler doch wohl der Fall ist. So schwach diese Anlehnungen an die Baukunst der Normandie auch sind, so haben sie bei dem außerordentlichen Ansehen, dessen die Reliquien des heiligen Nikolaus in der Terra di Bari genossen, doch in hohem Maße fortzeugend gewirkt. Nachdem der Dom zu Barletta das Vorbild von Bari ziemlich genau nachgeahmt hatte, richtete man sich auch in dem, jetzt barock überstuckten, Langhaus des Domes zu Trani danach, nur daß die Säulenreihen nicht durch Pfeiler unterbrochen wurden und an Stelle der einfachen Säulen gekoppelte Säulen getreten sind. Der Dom zu Trani ist über einer alten Marienkirche errichtet, die eingewölbt, einen Teil der unter dem ganzen Bau befindlichen Krypta bildet. Bei dieser kühnen Konstruktion war eine Verstärkung der Seitenwände des Langhauses notwendig und so wurden dort gewaltige Pfeiler vorgelegt, die durch Rundbogen miteinander verbunden sind. Das war ein neues apulisches Motiv, das man auch ohne Nötigung auf andere Bauten übertrug. So bei dem im Innern stark barockisierten und, wie alle diese Bauten, auch im Äußern später veränderten Dom zu Bari, einem Neubau aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Das Langhaus dieses Domes ist eine Wiederholung des Langhauses von San Niccolò und auch die Fassade hat Ähnlichkeit mit der jener Kirche. In der rückwärtigen Fassade, welche die Chorteile verdeckt, wurde dagegen ein neues und hier wieder spezifisch apulisches Motiv eingeführt, wenn die beiden damit verbundenen Türme auch an die Türme neben den Apsiden rheinischer Kirchen erinnern. So viel Beifall fanden die Verstärkungsarkaden und die rückwärtige Fassade, daß man begann, auch S. Niccolò damit zu umkleiden. Im 13. Jahrhundert erhielten alle diese Kirchen ihre äußeren Schmuckteile: große Rosen, Prachtportale und Prachtfenster und andere Dekoration, ebenso wie der Dom zu Troja, bei dem nur das untere Stockwerk des Langhauses dem 1125 vollendeten Bau angehört und der ein Setzling von Pisa ist.

Unter den Kirchen Süditaliens, bei denen Kuppeln das Hauptmotiv sind, können wir zwei Hauptarten unterscheiden. Die kleinen Kirchen mit einer Kuppel sind genaue oder veränderte Kopien byzantinischer Zentralbauten. Die Kirchen mit drei Kuppeln hintereinander über den drei Traveen des Mittelschiffes dagegen sind spezifisch apulisch. Sie nehmen so bedeutende Dimensionen an wie der Dom zu Molfetta. Eine Sonderstellung hat S. Sabino zu Canosa mit fünf Kuppeln, von denen sich zwei über dem Mittelschiff des Langhauses und drei über dem

Querhaus, an das sich eine Apsis schließt, erheben. Die Kugelabschnitte ruhen ohne das Zwischenglied von sphärischen Dreiecken oder Nischen direkt auf den Säulen. Mehrere andere Kirchen mit fünf Kuppeln über griechischem Kreuz und drei Apsiden wie La Cattolica zu Stilo in Calabrien sind ganz klein und rein byzantinische Setzlinge.

* * *

Aus allem Gesagten erhellt, daß wir von einer eigentlichen normannischen Baukunst in Unteritalien kaum sprechen können. Das ist anders auf Sizilien. Denn dort sind außer den Schlössern auch die bedeutendsten kirchlichen Bauten unmittelbare Gründung der normannischen Könige. Freilich haben wir bei den Schlössern nicht ein einziges Motiv gefunden, das an die Baukunst in der normannischen Heimat erinnert, und auch bei den Kirchenbauten werden wir nur Anklänge kennen lernen, die nicht viel bedeutender sind, als die bei den Kirchen, die durch die apulischen Städte gebaut wurden. Aber dennoch werden wir erkennen, daß die hauptsächlichsten der durch die normannischen Könige errichteten Kirchen Palermos und seiner Nachbarschaft dem eigentümlichen internationalen Gepräge ihres Hofes vollendeten Ausdruck geben und einen ganz neuen Typus aufstellen, der ohne die sizilische Normannenherrschaft nicht entstanden und nicht zu denken wäre. Im Anfang freilich benutzten die normannischen Herrscher einen der früheren Typen und ferner gibt es Kirchen, deren Erbauung nicht auf die Könige oder Große normannischen Stammes zurückzuführen ist, die man also auch nicht zur normannischen Baukunst im engeren Sinne rechnen kann.

Von den ältesten christlichen Kirchen Siziliens vor dem Auftreten der Araber ist nur wenig erhalten, und wir besitzen über ihre Gestaltung nur geringe Kunde. So viel aber läßt sich erkennen, das die byzantinische Baukunst die herrschende war. Wir können sogar feststellen, daß bis zum 5. und 6. Jahrhundert Kirchen vom lateinischen Basilikatypus errichtet wurden, während von da an byzantinische Kuppelkirchen entstanden. Das ist im Einklang mit der Eroberung der Insel für Byzanz im Jahre 535 und dem, wie vorhin ausgeführt, vergeblichen Bestreben der lateinischen Kirche, dort festen Fuß zu fassen, und der schließlichen gänzlichen Unterstellung des Landes unter die kirchliche Gewalt des Patriarchen von Byzanz. Während der duldsamen Herrschaft der Araber waren, wie ebenfalls oben ausgeführt, der orthodoxe Gottesdienst und die byzantinische Bildung unangetastet geblieben und die Griechen machten bei der Eroberung Siziliens durch die Normannen einen bedeutenden Bestandteil der Bevölkerung aus.

Als die normannischen Herrscher als Bauherren auf Sizilien auftraten, da verwerteten sie sowohl byzantinische Kirchenformen als auch den Typus der lateinischen Basilika. Der Dom zu Messina, der 1098 durch den Grafen Roger I. begonnen und gegen 1130 unter Roger II. vollendet wurde, war vor seiner Umgestaltung infolge von Brand und Erdbeben eine lateinische Basilika mit drei chorartig vertieften Apsiden. In Palermo dagegen schlossen sich die Normannenherrscher zunächst der byzantinischen Bautradition an. Graf Roger I. ließ am Ufer des Oreto da, wo er bei der Eroberung von Palermo im

Jahre 1072 sein Lager aufgeschlagen hatte, eine kleine Kirche errichten, mit der ein Hospital für Aussätzige verbunden war, S. Giovanni dei Leprosi. Erhalten sind von dem alten Bau nur die Kuppel und ein Teil der Apsis; sie beweisen, daß die Bauform, wenigstens des Sanktuariums, die byzantinische war.

Von dem Könige Roger II. wurde, wie aus einem Dokument vom Juli 1148 hervorgeht, die Kirche S. Giovanni degli Eremiti gegründet. Die Erbauung wird um das Jahr 1132 gesetzt. Auch hier tritt uns die byzantinische Kunst entgegen, aber in einer Gesamtform, die gegenüber dem gewöhnlichen verändert ist. Der Grundriß hat die Gestalt eines T (Abb. 25). Das Langhaus besteht aus zwei Quadraten, zwischen denen sich ein auf vortretenden Wandpfeilern ruhender Spitzbogen befindet. Jedes Quadrat ist mit einer Kuppel überwölbt. Das Querhaus besteht aus drei Teilen, einem querliegenden rechteckigen Mittelraum und zwei seitlichen Quadraten. Der Mittelraum und das südliche Quadrat sind von kleineren Kuppeln überwölbt. Nur die Mittelapsis tritt außen vor, die Nebenapsiden sind wie bei S. Cataldo, das wir später kennen lernen werden, nur in der Mauerdicke ausgespart. Mit diesem Grundriß erinnert die Kirche stark an den Grundriß von S. Sabino zu Canosa in Unteritalien. Diese Kirche, von der wir früher gesprochen haben, wurde im Jahre 1001 geweiht; auch sie steht mit der Familie Hauteville in Beziehung, indem an sie die Grabkapelle des Grafen Bohemund angelehnt ist und indem dieser Fürst einen bedeutenden Beitrag zu ihrer Errichtung gestiftet haben soll. Abweichend ist dort nur die Hinzufügung zweier Seitenschiffe und das Fortfallen der bei S. Giovanni degli Eremiti ja auch nur in der Mauerdicke vorhandenen Nebenapsiden. Die Ausschaltung der Seitenschiffe war bei der Kirche zu Palermo durch die kleinen Verhältnisse geboten und bei S. Sabino erscheinen sie als eine halb äußerliche Zutat dadurch, daß sie durch feste, von niedrigen Bogen durchbrochene Mauern von dem Mittelschiff geschieden werden. Die Ähnlichkeit der beiden Kirchen beschränkt sich auf den Grundriß. Die Bildung der Kuppeln ist in Palermo ganz anders. Bei S. Sabino ruhen, wie wir gesehen haben, die Kuppeln ohne Zwischenglied als Kugelabschnitte unmittelbar über den Säulen. Das ist eine ausnahmsweise Konstruktion, während bei den byzantinischen Bauten in der Regel die Überleitung vom quadraten Grundriß in das Rund der Kuppel durch sphärische Zwickel vollzogen wird. An einigen antik-römischen Denkmälern sind bei Kuppelkonstruktionen als stützende und überleitende Glieder Nischen verwertet. Dieses Motiv wurde auch an frühen byzantinischen Bauten angewandt und Ecknischen, die aus einem quadraten Raum in die kreisrunde Kuppel überleiten, bilden eins der Hauptkennzeichen der Sassanidenbauten. Während das übrige Italien die späterbyzantinische Form der sphärischen Dreiecke übernahm, hielt man sich in Sizilien zur Normannenzeit bei allen Kuppel-

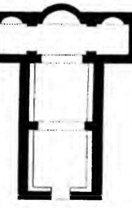


Abb. 25.
S. Giovanni degli Eremiti.
Grundriß.



Abb. 26. San Giovanni degli Eremiti.

bauten an das zweifellos durch die Araber dort eingeführte Nischensystem. Diese Ecknischen wurden entweder wie bei den Bauten zu Palermo einheitlich gebildet und nur eine doppelte oder mehrfache Umrahmung zu engerem Zusammenschluß nach oben vorgekragt, oder statt der einen Nische wurde eine Anzahl kleiner Nischen in mehreren Reihen übereinander angeordnet wie bei der Kirche S. Maria della Valle bei Messina, deren Ruinen wir im ersten Bande (Seite 14 und Abb. 4) kennen gelernt haben, und so ein architektonisches Gebilde geschaffen, das sich dem Stalaktitengewölbe der Sarazenen nähert. Das Innere von S. Giovanni degli Eremiti ist jetzt ganz schmucklos. Im Äußeren (Abb. 26) entsteht eine starke orientalisch-arabische Wirkung dadurch, daß die überhöhten Kuppeln nackt gelassen sind und einen scharfen Gegensatz zu der von geraden vertikalen und horizontalen Linien begrenzten Hauptmasse des Gebäudes bilden. Auch der quadrate Turm wird im obersten Stockwerk von einer nackten überhöhten Kuppel bekrönt. Als drittes Element, mit dem der Normannenbau von S. Giovanni degli Eremiti von dem in der byzantinischen Baukunst üblichen abweicht, tritt neben den veränderten Grundriß und die Nischenkonstruktion bei den Kuppeln der Spitzbogen, der wie die letztere bei allen Bauten der damaligen Zeit in Palermo und Umgegend, mögen sie auf Geheiß der Normannenfürsten oder anderer errichtet sein, angewandt ist. Der Spitzbogen ist, wie wir schon bei den normanischen Schlössern gesehen haben, der arabischen Architektur entlehnt. Damit und mit der Gesamterscheinung aber war es an

S. Giovanni degli Eremiti des Arabischen noch nicht genug. Bei neueren Ausgrabungen sind jetzt im Museum zu Palermo aufbewahrte Fragmente eines der alten Fensterverschlüsse der Kirche gefunden worden. Sie sind in einer Zeichnung arabischen Stils durchbrochen und zwar in genauer Wiederholung des Fenstermusters in der Moschee des Ibn Talûn zu Kairo vom Jahre 876. Schon im Material, aus dem der Fensterverschluß von S. Giovanni degli Eremiti gearbeitet ist, Stuck, folgt er arabischem Gebrauch, während die Fensterverschlüsse der übrigen Normannenkirchen Palermos durchbrochene Bleiplatten und in Süditalien wie im



Abb. 27. Klosterhof von San Giovanni degli Eremiti.

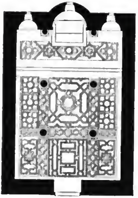
byzantinischen Reich durchbrochene Marmorplatten waren. Das arabische Fenster von S. Giovanni degli Eremiti stammte vielleicht von der Moschee, deren Reste neuerdings, wie schon erwähnt, bei der Kirche gefunden worden sind. Wenn dann noch die Tradition, daß an dieser Stelle die von Gregor dem Großen im 6. Jahrhundert gegründete Kirche S. Ermete gestanden habe, richtig ist, wären hier drei bauliche Schichten übereinander. Auch ein Element, das wir als sizilisch-normannisch bei den Schlössern kennen gelernt haben, die Umrahmung der Öffnungen durch mehrfach abgestufte Blendnischen und Leisten tritt uns an S. Giovanni degli Eremiti entgegen und zwar an den Fenstern im obersten Stock des Campanile und an den Arkadenöffnungen des kleinen Klosterhofes neben der Kirche (Abb. 27 u. 28).

Die Arkaden dieses Hofes, der Verwandtschaft mit dem allerdings sehr viel größeren und prächtigeren Klosterhof von Monreale hat und wahrscheinlich etwas jünger ist als die Kirche, ruhen auf gekoppelten korinthischen Säulchen, was zusammen mit der genannten Umrahmung sehr malerisch wirkt. So sehen wir, daß die Normannen die byzantinische Architektur von Anfang an frei behandeln und verschiedene andere Elemente hinzutun.



Abb. 28. Klosterhof von San Giovanni degli Eremiti.

An diese von den normannischen Fürsten gegründeten Kirchen reiht sich die Stiftung des Admirals Maione der aus Bari stammte, S. Cataldo (Abb. 29 u. 30). Nicht nur der Stifter sondern auch der Titularheilige dieser Kirche weist auf Süditalien, denn Cataldus war Bischof von Tarent. Diesen Umständen ist es zweifellos zuzuschreiben, daß die Kirche einem Typus entspricht, der in Apulien häufiger vorkommt, jenen Gebäuden mit drei Kuppeln in der Längsachse, die oben genannt worden sind. Überraschend ist die Ähnlichkeit im Grundriß mit Ognisanti


Abb. 29. Chiesa di San Cataldo. Nach Kutschmann, Meisterwerke sarazen.-normannischer Kunst.

zwischen Modugno und Valenzano wenige Kilometer von Bari entfernt. Leider kennen wir nur von einer Dreikuppelkirche Apuliens die genaue Bauzeit, von S. Francesco zu Trani, die 1184 geweiht wurde, so daß wir nicht wissen, welche der apulischen Kirchen älter sind als S. Cataldo zu Palermo, dessen Bau 1161 begann. S. Cataldo ist wie Ognisanti dreischiffig (Abb. 31). Bei ersterem werden die Schiffe durch antike Säulen (eine mit romanischem Kapitell), bei letzterem durch Pfeiler voneinander getrennt. Jedes Schiff endigt in einer Apsis, von denen bei S. Cataldo nur die mittelste außen vortritt, während die beiden Seitenapsiden wie bei S. Giovanni degli Eremiti nur in der Mauerdicke ausgespart sind. Bei beiden Schiffen erheben sich über den drei Mittelschiffquadraten Kuppeln, bei Ognisanti über sphärischen Dreiecken, bei S. Cataldo über den in Palermo üblichen Nischen. Die Seitenschiffe haben bei S. Cataldo spitzbogige Tonnengewölbe, bei Ognisanti sind sie mit Halbtonnen gedeckt. Die Kuppeln von Ognisanti sind fensterlos und außen durch einen gemeinsamen oblongen Aufbau über dem flachen Dache verkleidet. Bei S. Cataldo dagegen ist nur das Nischenglied außen durch einen solchen Auf-


Abb. 30. San Cataldo.

bau verkleidet, während die überhöhten nackten Kuppeln mit je vier Fenstern am Fuß darüber emporragen und dem Gebäude das orientalische Aussehen geben, das wir schon bei S. Giovanni degli Eremiti gefunden haben. Die geringe Gliederung der Außenflächen von S. Cataldo erinnert an die geschlossene Massigkeit der Zisa und Cuba, und wie an jenen Schlössern sind die Wände mit flachen Blendnischen in mehrfach abgetreppter Umrahmung dekoriert und in sie die kleinen



Abb. 51. Inneres von San Cataldo.

spitzbogigen Fenster eingelegt. Den oberen Abschluß der Wände bildet wie an der Cuba ein Fries mit arabischer Inschrift. Darüber ist an S. Cataldo noch eine freistehende niedrige, durchbrochene Galerie angebracht; deren kleine zackige Formen an Arabisches erinnern. Die Kirche ist neuerdings gänzlich wiederhergestellt worden; mit Ausnahme des Fußbodens mit Opus Alexandrinum fehlt jedoch der Mosaikschmuck, Wände und Gewölbe zeigen die nackten Quadern. Schon das verleiht der Kirche etwas kellerartig Düsteres, und dieser Eindruck wird noch verstärkt

dadurch, daß die Spitzbögen ziemlich niedrig sind. Der alte Altar ist an der Vorderseite mit einer Marmorplatte bedeckt, in die ein Kreuz mit Lamm im Medaillon des Kreuzungspunktes und die vier Evangelistensymbole, sowie eine ornamentale Umrahmung eingeritzt sind in Formen, die mit norditalischer Kunst Verwandtschaft haben. Was die Architektur anbetrifft, sehen wir auch hier, daß trotz starker Anlehnung an einen von wo anders her entnommenen Typus sogleich Änderungen eingeführt werden, welche das Gebäude in das Ganze der normannisch-sizilischen Architektur einordnen.

Derartige Änderungen werden selbst da angebracht, wo das Gebäude nicht zur eigentlich normannischen Architektur zu rechnen, das Muster ein weitverbreiteter Typus, die Anlehnung eine sehr enge und der Stifter von der Nation ist, die den Typus hervorgebracht hat. Das zeigt die kleine Kirche S. Maria dell' Ammiraglio (Abb. 32). Die oben genannte Kirche S. Giovanni dei Leprosi liegt bei Ponte dell' Ammiraglio, der Brücke, die ihren Namen nach demselben Admiral König Rogers Georgios Antiochenos trägt, welcher der Stifter von S. Maria dell' Ammiraglio gewesen ist. Dieser Seeheld zeichnete sich besonders aus durch seine Eroberung Griechenlands im Jahre 1147, wofür ihn seine Grabschrift mit echt orientalischem Pomp preist als „glänzenden Morgenstern, Wunder der Welt, wohltätiges Licht für die Christen, verzehrende Flamme für die Ungläubigen."

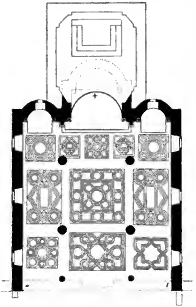


Abb. 32. Martorana.
Santa Maria dell' Ammiraglio.
Aus Kutschmann, Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst.

Die nach ihm benannte Kirche wurde im Jahre 1143 gestiftet und nach orthodoxem Ritus geweiht. Noch im Jahre 1221 gehörte sie dem griechischen Klerus. So ist es erklärlich, daß sie sich möglichst eng an den Typus des byzantinischen Zentralbaues mit Kuppel über dem Mittelraum, tonnen- und in den Ecken kreuzgewölbtem Umgang und drei Apsiden hält (Abb. 33). Dennoch sind auch hier die bei den eigentlichen Normannenbauten durchgängig angewendeten Motive, die Übersetzung aus der Vierung in die Kuppel durch Nischen und der Spitzbogen eingeführt. Spätere Um- und Anbauten haben nicht vermocht, den originalen Eindruck des Kerns der Kirche zu zerstören. Im Jahre 1684 wurde die halbkreisförmige Apsis in einen viereckigen Chor verändert. Früher nahm man eine ursprüngliche Chorbildung nach dem Muster der Cappella Palatina an. Man neigt jetzt jedoch mit Recht zu der Ansicht, daß wie bei S. Cataldo nur eine einfache halbkreisformige Apsis vorhanden war, wie die eingezeichnete Linie andeutet, und dem entsprechend hat man in die Kirche jetzt eine Kulisse hineingebaut.

Nach Westen hatte der Bau ursprünglich eine offene Portikus. Von der Faſſade ſagt Jbn Gjobair, daß ſie eines der ſchönſten Werke der Welt ſei. Jn beträchtlicher Entfernung der Kirche gegenüber ſtand völlig frei der Campanile. Nach der Übernahme der Kirche durch die Nonnen des von Aloyſia Martorana geſtifteten Kloſters, nach welchem ſie jetzt auch die Benennung Martorana trägt, im Jahre 1433 wurde zu verſchiedenen Zeiten der Raum zwiſchen Kirche und



Abb. 33. Inneres der Martorana.

Campanile durch breite Bauteile ausgefüllt, ſo daß dieſe an den Campanile unmittelbar anſtoßen, und daß ein Nebeneingang durch ſein unterſtes Stockwerk in die Kirche führt, während der jetzige Haupteingang ſich in einer ſeitwärts gekehrten Barockfaſſade der Zwiſchenbauten befindet. Die beiden Nebenapſiden treten außen in flachem Bogen vor. Die Säulen und Kapitelle, auch des Anbaues, ſtammen von älteren, urſprünglich wohl von antiken Bauten und ſind unter ſich ſehr verſchieden. Mangelnde Höhe iſt dadurch ausgeglichen, daß unter die Schäfte zweier

vorderer Säulen Stücke von dickeren Säulen mit ihrer Basis untergeschoben sind, während die beiden Säulen am Eingang der Hauptapsis pilasterartige Aufsätze bekommen haben, welche mit Mosaik dekoriert sind. Zwei Säulen des modernen Zwischenbaues haben arabische Inschriften. Die hohen Spitzbogen verleihen dem Innenraum etwas Leichtes und Schlankes.



Abb. 34. Campanile der Martorana.

Von dem Campanile der Martorana (Abb. 34 u. 35) sagt Ibn Gjobair, daß er oben mit einer Kuppel abschloß wie jetzt noch der Campanile von S. Giovanni degli Eremiti; nach dem Erdbeben von 1726 wurde sie abgetragen. Unverändert sind nur noch die beiden unteren Geschosse. Das unterste mit vier mächtigen Eckpfeilern, die zwischen sich spitzbogige Öffnungen haben mit vorgetreppten Blendnischen und -bögen darüber, dem bei den Normannen sehr beliebten Motiv, und an den Seiten mit schlanken Säulchen ausgesetzt. Im zweiten Geschoß hohe spitzbogige Fenster, die durch je ein Säulchen geteilt sind und von bossierten Quadern umrahmt werden,

wie es häufig an Normannenbauten vorkommt. Die jetzigen beiden obersten Stockwerke sind wesentlich später aufgesetzt. Die Turmwände machen in jedem der beiden Stockwerke einen starken Rücksprung, so daß der Turm sich nach oben wesentlich verjüngt. An den Ecken der ebenfalls quadraten Stockwerke treten kleine, mit Säulenarkaden dekorierte Dreivierteltrundtürme vor. Das Gesims besteht aus vor-



Abb. 35. Vom Campanile der Martorana.

gekragten Rundbogen auf Konsolen. Die Fenster sind ähnlich wie in dem zweiten unteren Stockwerk gebildet. Die beiden oberen Stockwerke haben starke Verwandtschaft mit den Türmen an der Westfassade des Domes und stammen wohl aus dem 13. Jahrhundert. Der obere Abschluß des Turmes fehlt.

Auf dem **Fußboden** der alten Teile der Kirche ist noch das schöne Mosaikpflaster erhalten. Auch die **Schranken**, welche einen Teil der Kirche in der Achse der hinteren Säulen des Kuppelraumes als Sanktuarium abscheiden, sind mit Opus Alexandrinum verziert. Die **Marmorbekleidung der unteren Wandteile**

wurde 1726 abgenommen, ist aber neuerdings nach dem Muster der Cappella Palatina teilweise wieder ersetzt worden. Über diese Marmorbekleidung und über die noch wohlerhaltenen Glasmosaiken der Gewölbe soll später im Zusammenhang mit allen andern Kirchen gehandelt werden. Das alte Weihwasserbecken an der rechten vorderen Säule des Kuppelraumes besteht aus Säulenschaft mit Basis und einem runden Marmorbecken, das außen in kräftiger Zeichnung mit Ranken und Kreuzen verziert ist. Naturalistischer ist das Rankenwerk in einem Friese über dem südlichen Seitenportal. In die Ranken ist die Darstellung einer Jagd verflochten. Der Stil bei beiden Werken hat allgemein romanischen Charakter und ist namentlich mit dem bei norditalischen Arbeiten verwandt. Ein anderes Seitenportal ist mit einer Holztür geschmückt, welche mit Rankenwerk in Reliefschnitzerei verziert ist. Hier wie bei einer aus der Martorana stammenden Türlaibung im Museum zu Palermo ist das Rankenwerk schlanker und graziöser, was an arabisches Kunstempfinden erinnert.

Von gleicher byzantinischer Form wie die Martorana ist die zuerst in spätgotischen Stil übersetzte und dann nach dem Erdbeben von 1823 stark modernisierte Kirche S. Antonio, sowie die Kirche della Trinità di Delia bei Castrovetrano. Nach alten Aufnahmen und Beschreibungen zu schließen, war auch die Kirche S. Giacomo la Mazara ähnlich gestaltet. In S. Antonio wird die Kuppel von vier Granitsäulen mit korinthischen Kapitellen getragen, Spitzbogen, Ecknischen unter der Kuppel, außen nackte Kuppelschale sind wie üblich, der Umgang aber hat statt der Tonnengewölbe scharfgratige Kreuzgewölbe.

* * *

So erklärlich es auch ist, daß die Normannenfürsten sich in Sizilien mehrfach der dort seit alter Zeit eingeführten byzantinischen Baukunst in ziemlich engem Anschluß bedienten, so konnten sie doch bei ihren Hauptbauten nicht daran festhalten, denn sie waren Abendländer, römische Christen und Bundesgenossen des Papstes. Die bisher in Palermo von ihnen errichteten Kirchen waren von kleinem Umfang, schon beim Dom zu Messina hatten sie sich dagegen der Basilikaform bedient. In Palermo aber war die byzantinische Baugewöhnung so mächtig, daß sie auch bei großen Bauten nicht ganz ausgeschaltet werden konnte, zumal sie jenen Reichtum an Formen und Schmuckelementen darbot, auf den die Normannen in diesem üppigen Lande nicht verzichten wollten. Wie es ihnen keine Schwierigkeit machte, auf anderen Gebieten des Lebens einander entgegengesetzte Elemente zu vereinigen, so fügten sie nun auch die abendländische Basilika und den byzantinischen Zentralbau einfach aneinander, indem sie erstere ohne Querschiff und Apsis als Langhaus, letzteren als Sanktuarium verwendeten. Wenn dadurch auch nicht ein durchaus organisches Ganzes entstehen konnte, so ist dennoch, namentlich durch die einheitliche Dekoration, ein höchst wirkungsvolles Gesamtbild hervorgebracht worden. Durchgreifend verschieden ist der Gesamtcharakter der Kirchen von den Schlössern der Normannen. Während dort das arabische Element die Hauptsache war, tritt dieses, wie es bei christlich-kirchlichen Bauten natürlich ist, hier zurück, wenn es auch durchaus nicht ganz von der Beteiligung

ausgeschlossen wird, wie überhaupt eine Fülle verschiedenartiger Elemente verwertet wird, die in bewunderungswürdiger Weise, soweit es möglich ist, zusammengeschmolzen werden.

Der älteste der in Betracht kommenden Bauten zeichnet sich nicht durch seine Größe, sondern durch seine Pracht aus. Es ist die unter König Roger errichtete Cappella Palatina, die in ihren architektonischen Teilen bereits im Jahre 1132 vollendet gewesen sein muß, da sie damals durch Erlaß des Erzbischofs von Palermo zum Grade einer Parochie erhoben wurde. Ihr Äußeres und ihre Eingliederung in das Schloß sind schon beschrieben worden. Zwei ganz verschiedene Kirchenformen sind hier nebeneinander getreten und, soweit das möglich ist, miteinander verschmolzen worden (Abb. 36 u. 37). Das Langhaus ist basilikal und unterscheidet sich von den altchristlichen Basiliken nur dadurch, daß die je fünf Arkaden, welche seine drei Schiffe voneinander trennen, spitzbogig gebildet sind, und daß die Decke des Mittelschiffes nicht einfache Kassetten hat, sondern mit Stalaktiten geschmückt ist. An Stelle des Querhauses der Basilika ist an dieses Langhaus über einer Erhöhung von vier Stufen ein byzantinischer Zentralbau angeschoben worden. Das Mittelschiff des Langhauses öffnet sich in einen triumphbogenartigen Spitzbogen nach dem im Grundriß quadraten Kuppelraum, der Solea, welche die volle Breite des Mittelschiffes hat. Daneben legen sich die mit Tonnengewölben überdeckten Seitenräume, die Flügel der Solea. In der altchristlichen Basilika ist eine ziemlich strenge architektonische Trennung von Langhaus und Querhaus durchgeführt, indem die Seitenschiffe des Langhauses sich nur mit Türen nach dem Querhaus öffnen und die Öffnung des Triumphbogens nicht die volle Breite und nicht die volle Höhe des Langhauses hat. Bei der Cappella Palatina dagegen ruht der Triumphbogen nur auf gekoppelten Säulen, die um die Öffnung in der vollen Breite des Langhauses nicht zu beeinträchtigen, nicht nebeneinander, sondern in der Längsachse der Kirche hintereinander gestellt sind, zudem sind diese Säulen schlanker als die Säulen des Langhauses. Ferner erreicht die Höhe der Triumphbogenöffnung die volle Höhe des Mittelschiffes. Auf diese Weise erscheint die Solea trotz der Erhöhung um mehrere Stufen in einheitlicher Verbindung mit dem Mittelschiff, und wirkt nicht viel anders als eine letzte, erweiterte Arkade des Langhauses, das an dieser Stelle von Stütze zu Stütze gewissermaßen einen größeren Schritt macht. Um so mehr wird dieser Ein-

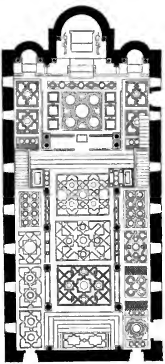


Abb. 36. Cappella Palatina.
Nach Kutschmann, Meisterwerke sarazen.-normannischer Kunst.

druck hervorgerufen als auch die Seitenschiffe des Langhauses sich einheitlich fortzusetzen scheinen. Auch hier ist die Öffnung die denkbar größte, indem sie nur durch einen etwas vortretenden Wandpfeiler eingeschränkt wird. Die Längswand der Soleaflügel hat gegen die Längswand der Seitenschiffe nur einen ganz geringen Rücksprung, so daß die Breite fast dieselbe bleibt. Diese enge Verbindung ist sehr feinsinnig erdacht, um den Zwiespalt zwischen dem basilikalen Langhaus



Abb. 37. Inneres der Cappella Palatina.

und dem byzantinischen Sanktuarium möglichst wenig fühlbar zu machen. In den oberen Teilen steigert sich die Wirkung von der Stalaktitendecke des Mittelschiffes zur Kuppel und von den sich gegen die Außenmauern neigenden Holzdecken der Seitenschiffe zu den Tonnengewölben der Flügel der Solea. An den Kuppelraum schließt sich über abermals vier Stufen der Chor, die Bema, die schon im vorderen, mit einem spitzbogigen Tonnengewölbe gedeckten Teil etwas enger und niedriger ist als das Mittelschiff und nach rückwärts mit der abermals etwas engeren und niedrigeren halbrunden Apsis schließt. Die Seitenschiffe sind

mit einfachen Apsiden versehen, welche der Prothesis und dem Diakonikon der byzantinischen Kirchen entsprechen, jene links, dieses rechts von dem Davorstehenden. Im Kuppelraum ist die Überführung aus dem Quadrat in die Kuppel ebenso wie in den anderen Kirchen Palermos der Normannenzeit durch Ecknischen vollzogen. Im Langhause herrscht Dämmerlicht, indem die je fünf kleinen Fenster des Mittelschiffes dicht unter der Decke und die je fünf etwas größeren Fenster der Seitenschiffe nur eine spärliche Lichtzufuhr gestatten. Die Flügel der Solea haben je zwei Fenster. Das hellste Licht bricht durch die acht Fenster am steilen Fuß der Kuppel herein, so daß der Blick des Eintretenden sofort auf das Sanktuarium gezogen wird. Fenster befanden sich auch in allen drei Apsiden. Sie wurden im 17. Jahrhundert bei Errichtung des quer vor den Chor der Kapelle gelegten Barockpalastes geschlossen. Den fehlenden Haupteingang in das Mittelschiff ersetzt eine verhältnismäßig große Zahl von Nebeneingängen. Zwei Türen in der vorderen Schmalwand der Seitenschiffe führen aus dem Vorraum herein, die rechte Längswand hat eine Tür ganz vorn im Seitenschiffe und eine, die in den Flügel der Solea führt. Der letzteren entspricht eine Tür in der linken Seitenwand gerade gegenüber.

An den Enden der beiden Seitenschiffe des Langhauses führen zwei Treppen zur Krypta hinunter, die unter dem Sanktuarium liegt, dreischiffig ist, drei Apsiden und spitzbogige Gewölbe hat und in der ein altes Marienbild und ein altes Kruzifix verehrt werden. Die unter dem Langhaus liegenden Gänge und Räume sind die früher erwähnten Zugänge zum Schloß und Grabkammern.

Das Innere der Kapelle ist mit dem denkbar reichsten Schmuck versehen. Der Fußboden besteht aus Platten von weißem parischem Marmor, die in geometrischen Figuren eingelegt sind mit Porphyr, Serpentin, Granit und buntfarbigem Marmor (Abb. 38). Eine ähnliche Art von Marmormosaik war schon während der Antike in Übung, z. B. in den Thermen. Die Schriftsteller des kaiserlichen Rom nennen es Opus Alexandrinum. Als im 9. Jahrhundert der Fußboden der Cappella S. Zeno in der Basilika von S. Prassede zu Rom damit geschmückt wurde, war nicht etwa eine unmittelbare Tradition aus dem Altertum vorhanden, sondern das Werk wurde durch byzantinische Kunstarbeiter geschaffen. Im christlichen Orient, der so manches aus dem Altertum treuer bewahrt hatte als der Westen, hatte sich diese Kunstfertigkeit erhalten. Davon zeugt der Fußboden der Sophienkirche zu Konstantinopel. Das Mosaikpflaster von S. Prassede hatte in Italien keine weitere Nachfolge. Erst als Abt Desiderius gegen 1070 den Fußboden der Basilika zu Monte Cassino und späterer anderer Kirchen durch byzantinische Mosaikarbeiter schmücken ließ, verbreitete sich diese Kunst in Italien und wurde auch von den Normannen aufgenommen. Schon Desiderius ließ auch andere Teile der Gebäude und halbmonumentale Einbauten wie Ciborien damit ausstatten. In der Cappella Palatina ist derartiges Mosaik an den unteren Teilen der Wände, an Kanzel, königlichem Thron, Schranken, Türumrahmungen, Stufen und anderem angebracht. Die Muster sind hier und an anderen Kirchen Siziliens außerordentlich reich und verwerten in der Zeichnung auch vielfach sarazenische Motive. Schon Desiderius hatte Pflanzen- und Tiermotive eingeführt, und diese treten uns auch in Sizilien entgegen.

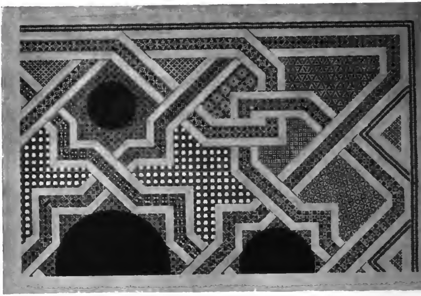


Abb. 38. Teil des Fußbodenmosaiks im Mittelschiff der Cappella Palatina. Nach Terzi.

Die Wände der Cappella Palatina sind bis zur Höhe von etwa 3 m mit Platten von Cipollino bekleidet, in denen sich quadrate Marmormosaikfelder und runde Scheiben von Porphyr befinden. Diese Felder und Scheiben sind von Marmormosaikstreifen in geometrischer Zeichnung umrahmt und an sie schließt sich oben ein breites Band (Abb. 39). In diesem sind stilisierte pflanzliche Gebilde aneinander gereiht, in welchen wir umgestaltete antike Palmetten erkennen, wenn wir die analoge Verzierung an den Schranken im Dom zu Salerno, die dem antiken Vorbild näher geblieben ist, vergleichen. Die einzelnen Palmetten sind hier wie dort aus kleinen buntfarbigen Steinchen in geometrischen Mustern zusammengesetzt. Alle Marmormosaiken der Kirche haben sehr lebhafte Farben und bei den vertikalen ist auch Gold verwertet. Die Solea ist noch um eine Stufe über ihre Flügel erhöht und wird durch Schranken nach allen Seiten abgeschlossen. Die Schranken nach den Seiten bestehen aus weißem Marmor und sind außen mit Mosaik verziert, die niedrigen Schranken nach dem Langhaus sind aus weißem Marmor und in geometrischen Mustern durchbrochen, die Schranken nach dem Chor bestehen aus Porphyr und haben eine Umrahmung aus weißem Marmor mit buntfarbigem Mosaik. Mit Marmormosaiken geschmückt sind auch die Schranken von Prothesis und Diakonikon und die Schranken um die Treppenniedergänge zur Krypta, sowie die Vorderseiten der Stufen des Sanktuariums. Die höchste Steigerung erfährt diese Mosaikverzierung an den Schranken und besonders an der Rückwand des königlichen Thrones, der sich über fünf Stufen an der vorderen Schmalwand des Mittelschiffes erhebt. Der alte kirchliche Gebrauch war, daß der Fürst beim

Gottesdienste in der Nähe der amtierenden Priester Platz nahm zwischen dem Presbyterium und dem Altar. So ist es auch in den übrigen größeren Normannenkirchen zu Monreale, Cefalù usw. Dort steht der Thron nahe dem Altar auf der Seite der Prothesis. Die Cappella Palatina ist die einzige Kirche, bei welcher der Thron entfernt von dem Sanktuarium aufgestellt ist. Neuere Untersuchungen haben ergeben, daß nicht, wie man gemeint hat, an der Stelle des jetzigen Thrones ursprünglich eine Tür war, auch weist die Übereinstimmung der Mosaiken am Thron mit den übrigen Mosaiken der Kirche auf gleichzeitige Entstehung. Der Grund für dieses Abweichen vom Herkommen ist wohl die Beschränktheit des Raumes in der Nähe des Altars.

Von den je zwei Säulen, welche den Triumphbogen tragen, besteht die eine aus Granit, die andere aus Cipollino; die beiden Cipollinosäulen sind mit Spiralkanälen versehen. Auch bei den übrigen Säulen der Kirche sind Granit und Cipollino die beiden verwendeten Materialien. Die Schäfte sind entweder glatt gelassen oder mit verschiedenartigen Kanälen versehen. Die korinthischen Kapitelle sind zum Teil antik. Die Eingänge zur Bema und zu allen drei Apsiden sind an den Ecken in einiger Höhe über dem Fußboden mit kleinen Säulen ausgesetzt, gerade so wie in den Quellenräumen der Zisa und des Schlosses Menani.

Alle oberen Wandteile, die Wölbung der Apsiden und die Kuppel sind mit buntfarbigen Glasmosaiken geschmückt, welche Gestalten und Geschichten des Alten und Neuen Testamentes darstellen. Eine Inschrift in griechischen Versen unter der Kuppel besagt, daß König Roger die Kirche dem Apostelfürsten Petrus geweiht habe. Die darin genannte Jahreszahl 1143 weist auf die Vollendung des



Abb. 39. Mosaikfries an den Wänden der Cappella Palatina. Nach Terzi.

Mosaikschmuckes der Kuppel in diesem Jahre. Die erhaltenen Teile der Inschrift lauten: „Einige unter den alten Königen erbauten verschiedene Andachtstätten für die Heiligen; was mich, den König Roger, anbetrifft, so habe ich, während ich das Zepter trage, eine dem ersten und obersten Schüler des Herrn geweiht, dem Erzpriester und Führer Sankt Peter, durch welchen Christus die Kirche stützte, welche er begründete, indem er sein Blut vergoß ... Indiktion III der Aera vulgare im Jahre 6651." Die Zahl bezeichnet nach byzantinischer Zeitrechnung die Jahre seit Erschaffung der Welt. Da die Geburt Christi dabei in das Jahr 5508 gesetzt wurde, ergibt sich 1143 der christlichen Zeitrechnung. Die Mosaiken sind also noch unter König Roger und doch wahrscheinlich bald nach Beendigung der architektonischen Arbeiten der Kapelle, die vor 1132 zu setzen ist, begonnen worden. Romuald von Salerno berichtet dann in seiner Chronik, daß König Wilhelm I. in der Kapelle die Wände habe mit kostbarem Marmor bekleiden lassen, außer daß er sie bereichert habe mit Ornamenten von Gold und Silber und mit kostbaren Paramenten. Die Stilbetrachtung zeigt nun deutlich, daß die Mosaiken des hinteren (byzantinischen) und des vorderen (lateinischen) Teiles der Kapelle unter sich verschieden sind. Die hinteren sind feiner in der Arbeit und überragen die vorderen auch in der Auffassung der Gegenstände und in der Vollendung der Form. Jene sind also wohl zu Zeiten König Rogers, der 1154 starb, diese unter seinem Nachfolger Wilhelm I. ausgeführt.

Mit den Gegenständen der Mosaiken werden wir uns erst später beschäftigen, hier sei nur vorweggenommen, daß spätere Wiederherstellungsarbeiten mannigfache Veränderungen mit sich gebracht haben. In der Mitte des 14. Jahrhunderts unter den Aragonesen wurden die Mosaiken restauriert und aus dieser Zeit stammen wahrscheinlich die Gestalten der Heiligen Gregor und Sylvester im Chor. In der Prothesis befand sich zweifellos ursprünglich die Halbfigur Petri, der noch erhaltenen Halbfigur Pauli im Diakonikon entsprechend und sich auf die Geschichte Petri im linken Seitenschiff beziehend, wie sich die Halbfigur Pauli auf die Geschichte Pauli im rechten Seitenschiff bezieht. Wahrscheinlich im 16. Jahrhundert wurde die Halbfigur Petri in die des Andreas verwandelt, als man diesen Teil der Kirche diesem Apostel weihte. Zu den Seiten des Fensters in der Hauptapsis standen nach Annahme einiger Forscher ursprünglich die Heiligen Gervasio und Protasio, ehe im 17. Jahrhundert dort Petrus und Magdalena angebracht wurden, erstere Gestalt zur Ergänzung der aus der Prothesis verschwundenen Petrusgestalt. Sehr umfassend war die Arbeit des Santo Cardini von Arezzo an den Mosaiken seit 1779. Er fügte große Stücke neu ein und wandte dabei den Stil seiner Zeit an. Im Mittelschiff fertigte er die Bilder Lamech mit seinen Gattinen, Enoch und Noah mit seinen drei Söhnen an. In der Hauptapsis hatte man vor das zugemauerte Fenster ein großes Reliquarium gesetzt. Dieses entfernte Cardini und brachte dafür in Mosaik die heilige Jungfrau an. In den Nebenapsiden setzte er an Stelle der Altarbilder, welche die zugemauerten Fenster verdeckten, in Mosaik den heiligen Joseph mit dem Christuskind (Prothesis) und die heilige Anna (Diakonikon). Als der bourbonische Hof im Jahre 1798 nach Palermo übersiedelte, wurde an der Nordmauer der Prothesis eine große

königliche Loge eingebaut, wobei viele Mosaiken zerstört wurden. Nach dem späteren Wiederabbruch der Loge wurde dort ein großes modernes Gemälde, die Predigt Johannes des Täufers von Rosario Riolo, angebracht.



Abb. 40. Teil der Wölbung im Mittelschiff der Cappella Palatina. Nach Terzi.

Während in den Mosaiken die byzantinische Kunst zu Worte kommt, hat an der Decke des Langhauses die sarazenische Kunst ihr glänzendstes Werk unter der Herrschaft der Normannen geschaffen. Im Mittelschiff führt von den Wänden zum flachen mittleren Teil der Decke ein Stalaktitengewölbe hinüber. Eine große Anzahl von kleinen, bienenzellenartigen Nischen ist, sich nach oben vortreppend, aneinander gereiht. An vielen Stellen hängen Holzbildungen in der Form von

kleinen umgekehrten Pyramiden herab, welche den Tropfsteincharakter hervorrufen (Abb. 40). Der oblonge mittlere Teil der Decke ist mit zwei Reihen von je zehn Rosetten verziert. Zwischen sich haben diese eine Reihe von neun übereck gestellten kleinen Quadraten. Die Rosetten (Abb. 41) wölben sich wie kleine flache Muschelkuppeln nach oben, sie sind von achtstrahligen Sternen umrahmt, und diese Umrahmung trägt teilweise kufische Inschriften, welche die Tugenden des Gründers der Kapelle aufzählen, z. B.: „und die Reichtümer und die Vollendung und das Gedeihen / und die Menschenliebe und die Hilfe und d/ie Gesundheit und der Ruf und d/ie Geschicklichkeit und die Gesundheit und d/ie Vollendung und das Gedeihen und



Abb. 41. Rosette von der Decke der Cappella Palatina. Nach Terzi.

die Menschlichkeit und / die Tapferkeit und die Vollendung und die Erwerbung und / die Freigiebigkeit und die Macht und die M/enschlichkeit und die Gesundheit und die Macht." Den Rand des mittleren Deckenteiles bildet eine Borte von 24 Feldern, welche je einen Kreis mit sternförmigem Rahmen enthalten. Die ganze Decke ist reich in Tempera bemalt. Die Ornamente haben romanischen Charakter teilweise mit Anklängen an persische Miniaturen, und darin verschlungen sind stilisierte wirkliche und phantastische Tiere oder Mischwesen aus menschlichen und tierischen Formen, auch menschliche Gestalten und diese meist mit ausgesprochen arabischem Typus. Die gegen die äußere Mauer geneigten Decken der Seitenschiffe sind mit großen kanelüreartigen Vertiefungen versehen und in derselben Art

bemalt wie die Decke des Mittelschiffes. Unter den menschlichen Gestalten sehen wir zwei Araber, welche Schach spielen oder zu beiden Seiten einer Quelle sitzen und Laute spielen; einen gekrönten König mit untergeschlagenen Beinen sitzend mit einem Trinkbecher in der Rechten und einer Blume in der Linken zwischen zwei Frauen mit Fächern; Tänzerinnen; Kämpfer; Jagden auf Bären, Gazellen, Pfauen,



Abb. 42. Kanzel und Osterleuchter in der Cappella Palatina.

Greife, Falken, Papageien; Simson, der den Löwen tötet; der Antichrist; St. Georg zu Pferde, wie er den Drachen tötet; Männer mit Kelchen in den Händen als die Seligen des vom Koran verheißenen Paradieses, wo es auch erlaubt ist, Wein zu trinken.

Ein Prachtstück, das sich dem Charakter des übrigen einordnet, ist die **Kanzel**, welche unter der letzten Arkade des Langhauses zum größten Teil im rechten Seitenschiffe, aber auch in das Mittelschiff etwas vorragend steht (Abb. 42). Sie ruht auf zwei Pfeilern aus weißem Marmor, die sich neben dem Niedergang zur Krypta erheben,

zwei Säulen aus Cipollino und zwei Säulen aus Serravezza. Die Seitenwände der Kanzel sind mit bunten Marmormosaiken belegt in ähnlichen Mustern, wie sie sich auf dem Fußboden und an den Schranken finden. Als Träger von Lesepulten sind ein Löwe und ein Adler aus Marmor verwendet. Neben der Kanzel im Mittelschiff steht ein Osterleuchter von der Höhe der Säulen des Mittelschiffes aus weißem Marmor. Den Fuß bilden vier Löwen, welche Menschen und Tiere zerfleischen. Die unterste Zone des Schaftes ist mit Menschen und Tieren in Rankenwerk geschmückt; darüber stehen vier Adler; dann folgt zwischen zwei Ringen von Akanthusblättern eine Zone figürlicher Darstellung: Christus in von Engeln gehaltener Mandorla, von einem Bischof angebetet, und ein Engel, der einen Mann herzuführt. Um den weiterhin dünner werdenden Schaft stehen dann zweimal Vögel, welche die Hälse emporrecken. Hier endete ursprünglich der Leuchter, dem, sowie der Kanzel, ähnliche Werke derselben Epoche in Rom und namentlich in Süditalien entsprechen. Der obere Aufsatz mit den drei Männern, die mit erhobenen Armen eine Tropfschale tragen, zeigt die stilistischen Kennzeichen der gotischen Epoche. — Der Normannenzeit gehört die Bronzetür an, die in die Sakristei führt. Ihre Ornamente klingen an Arabisches und Antikes an. Träger der Türringe sind plastisch gearbeitete Löwenköpfe.

Suchen wir uns nun, nachdem wir alle Einzelheiten kennen gelernt haben, die Wirkung des Ganzen zu vergegenwärtigen. Schlank schießen die Säulen empor, und schlank sind die darüber aufsteigenden spitzbogigen Arkaden, die schrägen Decken der Seitenschiffe mit den kanelürenartigen Vertiefungen führen nach oben, die Hohlkehlen mit den Stalaktiten an der Decke des Mittelschiffes nehmen die Aufwärtsbewegung auf und durch die vielen kleinen Formen der Bienenzellen und Tropfsteinbildungen und die Rosetten des mittleren Deckenteils wird die Bewegung zu höchster Lebhaftigkeit gesteigert. Dann aber nimmt sie einen großen Monumentalaufschwung in dem Tonnengewölbe der Soleaflügel, in den Halbkuppeln der Apsiden und steigt schließlich durch die mehrfach abgetreppten Nischen im Oberbau der Solea zur erhabenen Wirkung der Kuppel empor. Die ruhig großen Kreislinien der oberen Abschlüsse tragen in sehr glücklicher Weise dazu bei diese hinteren Kirchenteile gegenüber den vorderen als die bedeutenderen herauszuheben.

Zu dieser schönen architektonischen Wirkung kommt dann die Kostbarkeit des Materials, die Pracht der Farben, das Blitzen des Goldes, das mystische Halbdunkel, um dem Bilde einen märchenhaften Charakter zu verleihen und eine unvergleichlich malerische Wirkung hervorzurufen. Die dämmerige Beleuchtung läßt die Farben nicht zu voller Wirkung kommen, dadurch erscheint ihr inneres Feuer, das hindurchzubrechen verlangt, um so größer. Die vielen, wenn auch kleinen Lichtquellen lassen Hell und Dunkel in reichstem Maße durcheinander wogen und das Licht blitzt überall an den kleinen Goldflecken der Marmormosaiken, aus dem Goldgrunde der Glasmosaiken, in den Glanzstellen des polierten Marmors der Säulen und anderer Architekturteile, an weißem oder hellfarbigem Gestein, zuweilen aus tiefstem Dunkel auf. Selbst auf den größeren Flächen des Goldgrundes der figürlichen Mosaiken entsteht ein lebhaftes Flimmern, weil sie aus unzähligen kleinen Stiften bestehen.

So reich auch die Farben des Marmormosaiks auf dem Fußboden, an der unteren Wandbekleidung, an Schranken, Thron und Kanzel, so prächtig auch das farbige Gestein der Säulen, die Vergoldung ihrer Kapitelle, die reiche Plastik des Osterleuchters sein mögen, die Wirkung wird, entsprechend der architektonischen Steigerung, noch erhöht durch die Glasmosaiken der oberen Teile. Hier glühen und glänzen Farben und Gold noch doppelt stark, dazu tritt die Phantastik der Decken des Langhauses mit ihrem Wirrsal von plastischen und gemalten buntfarbigen Formen. Hier in den oberen Teilen haben wir auch die Steigerung von der geometrischen Zeichnung des Schmuckes der unteren Teile zur Darstellung von Figuren, und zwar treten uns hier die heiligen und allerheiligsten Gestalten entgegen. Ernst und gewaltig schauen die Bilder Christi, der Engel und der Apostelfürsten aus den Wölbungen der Kuppel und der Apsiden herab, und feierlich wirkt der zahlreiche Chor der alt- und neutestamentlichen Gestalten, die auf den übrigen Bildern versammelt sind. Wie hier eine Unzahl von Kostbarkeiten zusammengehäuft ist, so arbeitete der Grieche der Antike seine Tempelbilder aus den kostbaren Materialien Gold und Elfenbein und stattete das Gold jedenfalls mit reicher Ornamentik und feiner Abstufung der Farbentöne aus. Hier wie dort liegt der Gedanke zugrunde, die Gottheit durch die Entfaltung äußerster Pracht zu ehren. Wie in der Cappella Palatina und in anderen christlichen Kirchen sinnvoller Bilderschmuck dem Andächtigen die richtende Macht und Gnadenwirkung der Gottheit zum Bewußtsein bringt, so wiesen bei den antiken Goldelfenbeinbildern der Tempel zahlreiche Reliefs und Malereien am Sockel und an den umgebenden Schranken auf die Wirksamkeit des Gottes hin.

Die Pracht der Kirchenausstattung war byzantinisch und wurde von dorther durch die normannischen Könige herübergenommen, wir erhalten durch die Beschreibung des Kaisers Konstantin Porphyrogennetos (945—59) und des Patriarchen Fotius von der durch den Kaiser Basilius I. (867—86) zu Konstantinopel errichteten neuen Basilika ein der Cappella Palatina ganz analoges Bild:

„Die Vorhalle der Kirche ist mit großer Pracht geschmückt. Die Platten von weißem Marmor, die sie bekleiden, strahlen mit blendendem Glanze. So künstlich ist die Zusammensetzung der einzelnen Teile, daß das Ganze ein Stück zu sein scheint, das von geraden Linien durchfurcht wird. Es ist eine verführerische Neuigkeit, welche die Einbildungskraft des Beschauers in Fesseln schlägt. Dieser Anblick bezaubert so, daß man kaum wagt, sich dem Innern zu nähern.

Gold und Silber teilen sich fast ganz in den Innenraum. Bald sind diese Metalle bei dem Glas der Mosaiken, bald in Platten angewendet, bald mit anderem Material gemischt. Die Teile der Kirche, welche das Gold nicht bedeckt und das Silber nicht überschwemmt, sind mit kostbarer Arbeit in verschiedenartigem Marmor geschmückt, welche die Mauern rechts und links bekleidet. Die Schranken, welche das Sanktuarium einschließen, die Säulen, welche sich darauf erheben, der Architrav, der diese verbindet, die Sessel, welche im Innern verteilt sind, die Stufen, die zu ihnen hinaufführen, und die Heiligenbilder sind ganz von vergoldetem Silber, bestreut mit kostbaren Steinen und mit Perlen vom schönsten Wasser. Der Altar, an welchem das heilige Opfer dargebracht wird, ist aus noch kostbarerem Golde

zusammengesetzt. Das Ciborium, das sich darüber erhebt, und seine Säulen sind ebenfalls aus vergoldetem Silber.

Das Paviment scheint mit Seidenbrokat und Purpurteppichen bedeckt zu sein, so sehr ist es verschönert durch tausend Farbenverschmelzungen, durch Platten von Marmor, durch Bänder von Mosaik, mit denen die Platten eingefaßt sind, durch die feine Verteilung, in einem Wort durch die Anmut, die in dieser ganzen Arbeit herrscht. Hier sind Tiere dargestellt und Inschriften über verschiedene Dinge.

Das Gewölbe des Tempels, das aus fünf Kuppeln besteht, glänzt von Gold und von Figuren wie das Firmament von Sternen. In der Hauptkuppel ist Christus in menschlicher Gestalt dargestellt in einem glanzvollen Mosaik. Man würde sagen, daß unser Heiland die Welt mit dem Blick umfaßt und über deren Ordnung und Regierung nachdenkt, so glücklich hat der Künstler, begeistert von seinem Gegenstande, mit den Formen und Farben die gütige Sorge des Schöpfers für seine Schöpfung wiedergegeben. Im Kreise herum sieht man eine Kohorte von Engeln, die um ihren gemeinsamen Meister geschart sind. In der Apsis, welche sich hinter dem Sanktuarium erhebt, glänzt die Figur der heiligen Jungfrau, die unbefleckten Hände über uns ausstreckend und fürbittend für das Heil des Kaisers und seinen Triumph über seine Feinde. Ein Chor von Aposteln, Märtyrern, Propheten und Patriarchen erfüllt und verschönert das ganze Innere der Kirche. So ist der Tempel, der mit seinem inneren Schmuck den Blick blendet und die Einbildungskraft trifft."

Die engen Raumverhältnisse der Cappella Palatina, das Geschlossene der ganzen Wirkung, das heimliche und mystische Dämmerlicht verleihen der Kapelle das Intime, weisen den Besucher auf sich selbst zurück. Es ist ein Raum für Einzelandacht oder für die Andacht weniger; und durch die gediegene Pracht ist er wahrhaft würdig eines Königs und seines Hofes. Es ist ein Werk, das in seiner Art auf Erden nicht seinesgleichen hat.

Wie groß die Wirkung schon auf die Zeitgenossen war, zeigen die Erklärung des Papstes Lucius in einer feierlichen Bulle, daß seit dem Altertum nichts Herrlicheres geschaffen worden sei und eine griechische Homilie des 12. Jahrhunderts, die in der Kapelle selbst gelesen wurde. „Die Kapelle", heißt es in letzterer, „ragt hervor durch ihre frische Schönheit, wie durch den Glanz des Goldes, den Schimmer des edeln Gesteins und die blühende Pracht der Gemälde. Erinnert die Decke, geschmückt mit überaus feinem goldreichem Schnitzwerk, an den Sternenhimmel, so gemahnt der aus bunten Steinen zusammengesetzte Fußboden an eine blumige Wiese im Frühling, nur daß die Blumen in der Natur verwelken, hier aber unvergänglich blühen. Von den Wänden strahlt kostbarer Marmor; wo aber in den oberen Teilen nicht ehrwürdige Gemälde auf uns blicken, da verliert sich das Auge in dem mattgoldigen Grunde."

Unter den Schätzen in der Sakristei der Cappella Palatina sind besonders zwei Elfenbeinkästchen erwähnenswert. Das 14 cm lange kleinere diente zur Aufbewahrung der Privilegien und Diplome der Kapelle und wird schon in einem Inventar des Jahres 1309 erwähnt. Es ist mit eingeritzten Zeichnungen verziert. Die Darstellung Christi und zweier Heiliger beweist, daß das Kästchen, wenn es



Abb. 43. Arabisches Kästchen in der Cappella Palatina. Nach Terzi.

auch von sarazenischer Hand ist, doch für die christlichen Normannenkönige gearbeitet wurde. Die übrigen Darstellungen sind profanen Charakters: wilde Tiere, welche Hirsche verfolgen, ein Krieger, der auf einem Elefanten reitet, eine Giraffe, ein Papagei, orientalisch gekleidete Jäger mit Falken und Hunden bei der Jagd auf Hirsche, Leoparden, Pfauen, Papageien und andere Vögel. Das zweite 40 cm lange und fast ebenso hohe Kästchen ist ebenfalls eine sarazenische Arbeit mit eingravierter schwarzer Zeichnung auf rotem Grunde (Abb. 43). In Ranken verschlungen sind, nicht naturalistisch wie auf dem ersten Kästchen, sondern ornamental Löwen dargestellt, welche Rehe und Adler überfallen. Die Ränder sind mit kufischen Inschriften verziert.

* * *

Wenn auch die Cappella Palatina außer allem Vergleich steht, so ist doch eine gewisse Verwandtschaft zwischen ihr und den Kapellen anderer Normannenschlösser nicht zu verkennen. Die Kapelle des Schlosses Menani kommt dabei allerdings nicht in Frage, denn sie enthält, wie wir gesehen haben, nur einen ungegliederten rechteckigen Raum mit flacher Holzdecke. Auch bei den Kapellen der Favara und Zisa ist der Grundplan, den viel kleineren Abmessungen entsprechend, vereinfacht, aber in seinen Hauptzügen doch derselbe wie bei der Cappella Palatina, vor allem ist die Zusammensetzung aus einem Langhaus und einem an

das Byzantinische anklingenden Sanktuarium beibehalten. Das Langhaus ist jedoch nicht mehr dreischiffig, sondern besteht aus einem einfachen rechteckigen Raum, der bei der Favara mit zwei Kreuzgewölben, bei der Zisa durch eine Tonne, die in der Mitte durch ein Kreuzgewölbe unterbrochen wird, gedeckt ist. Bei der Zisa ist noch ein besonderer Vorraum hinzugefügt. Bei der Favarakapelle wird die Schmalwand des Langhauses nach dem Sanktuarium zu nur durch eine noch nicht die halbe Breite und nicht die volle Höhe des Raumes erreichende rundbogige Öffnung durchbrochen. Das Sanktuarium besteht aus dem im Grundriß quadraten Kuppelraum und zwei Flügeln, welche nicht über die Breite des Langhauses hinausgehen. Diese Querarme sind niedriger als das Langhaus und mit spitzbogigen Tonnen gedeckt, deren Achsen nicht wie bei der Cappella Palatina in der Längsachse des Gebäudes sondern im rechten Winkel dazu liegen. An die Solea schließt sich eine Apsisnische, die etwas über den Halbkreis vertieft ist, und ursprünglich ein spitzbogiges Fenster hatte, während die beiden Flügel an Stelle der Nebenapsiden zwei erst 1,80 m über dem Fußboden einsetzende Nischen haben. Die Überführung in die Kuppel mit Ecknischen ist die übliche; zwischen den Nischen liegen vier Fenster, von denen das nach dem Langhaus zu liegende in dieses hineinblickt. Die Kuppel wird im Äußeren durch einen kleinen bienenkorbartigen Turm verkleidet. Bei der Zisakapelle ist die Öffnung, welche Langhaus und Sanktuarium verbindet, größer, indem sie fast die volle Breite des Langhauses erreicht. Das Sanktuarium ist einfacher gestaltet, indem es keine Querarme hat. Da es jedoch breiter als tief ist, leiten in den oberen Teilen an den Schmalseiten Stalaktiten zum Quadrat über, und Nischen führen dann weiter zur Kuppel empor. Die Apsis wird auch hier von seitlichen Nischen begleitet; sie war ursprünglich am Eingang von Ecksäulchen eingefaßt.

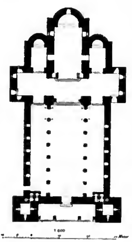


Abb. 44. Der Dom von Cefalù. (Nach Serradifalco.)

* * *

Keiner dieser kirchlichen Bauten Palermos, auch die Cappella Palatina nicht, erinnert in irgend einem Zuge daran, daß die Bauherren aus dem fernen Norden kamen. Das ist anders bei der Hauptkirche einer anderen, von Palermo nicht allzuweit entfernten Stadt der Nordküste Siziliens, beim Dom zu Cefalù (Abb. 44—46). Diese Stadt liegt auf dem schmalen Küstensaum am Fuße eines fast ganz aus Versteinerungen bestehenden Kalkfelsens, der an drei Seiten steil in das Meer abfällt und an der vierten Seite durch ein niedriges Joch mit den Gebirgen des Innern verbunden ist. Die uralte Stadt der Antike und der Sarazenenzeit lag auf der Höhe des Berges. Lange Mauern verbanden sie mit der Küste, wie Athen mit dem Piräus durch lange Mauern verbunden war. Wahrscheinlich haben Sikeler, vielleicht auch schon Sikaner dort gewohnt. Phoenikisch



Abb. 45. Dom zu Cefalù.

oder griechisch scheint der Ort nie gewesen zu sein, trotz des griechischen Namens Kephaloidion, den er wohl von den Griechen wegen des kopfartigen Felsenvorsprunges erhalten hat. Reste von Gebäuden verschiedener Zeiten befinden sich auf der Höhe, darunter auch die Trümmer eines Normannenschlosses. Als Roger im Jahre 1129 von Neapel nach Sizilien zurückkehrte, soll er bei einem heftigen Sturm das Gelübde getan haben, da, wo er unversehrt die Küste erreichen würde, eine Kirche zu bauen. Dieses war zu Cefalù. Die noch im Archiv des Domes aufbewahrte Stiftungsurkunde vom Jahre 1145 enthält jedoch nichts davon.

Wie bei der Cappella Palatina und dem Dom zu Monreale war das, jetzt durch Einbau von Emporen und durch barocke Zutaten entstellte Langhaus basilikal gebildet, aber die Schiffe sind im Verhältnis zu ihrer Breite so kurz, daß man an nordische romanische Kirchen erinnert wird. Ferner ragt wie bei diesen und im Widerspruch zu den genannten Kirchen und zum Dom in Palermo das Querschiff beträchtlich über die Breite des Langhauses hinaus. Das Sanktuarium ist auch nicht nach byzantinischem Grundplan gebildet, sondern der lange halbrund schließende Chor wird an beiden Seiten bis zur Hälfte von eben-



Abb. 46. Dom zu Cefalù.

falls halbrund schließenden niedrigen Seitenchören begleitet, die den Seitenschiffen entsprechen. Das ist Kirchen der Normandie verwandt. Am allermeisten aber werden wir nach Norden gewiesen, durch die bauliche Verbindung zweier Türme mit der Kirche. Sie sind vor die Fassade getreten und nehmen eine Vorhalle zwischen sich. Das Hinaustreten der Türme seitlich über die Breite des Langhauses und ihre festungsartige quadrate Form erinnert an die Kirchen zu Caen in der Normandie und noch mehr an ihre Tochterkirchen in England. Dennoch ist die Verbindung mit dem Kernbau in Cefalù eine viel losere. Die Türme sind vor die Ecken des Gebäudes getreten und hängen fast wie zufällig unmittelbar mit der Baumasse zusammen. Man merkt aus dieser mehr nur andeutenden Verbindung deutlich heraus, daß man bisher gewohnt gewesen war, die Türme frei neben der Kirche zu sehen. Auch in der Dekoration des Äußern sind nordische Anklänge, indem an den Apsiden der Rundbogenfries auftritt und um das ganze Gebäude mit Ausnahme der Türme und der Apsiden als oberer Wandabschluß eine Zwerggalerie, wenn auch nur als Blende, herumläuft. Die am Scheitel leicht eingeknickten Bögen überschlagen stets ein Säulchen, so daß sie sich durchschneiden. An der Fassade sind zwei Blendzwerggalerien übereinander, die obere mit gezackten Bogen von Säulchen zu Säulchen. Das zierlich-reiche Motiv der verschlungenen Bogen tritt uns hier zuerst auf Sizilien entgegen. Sein Ursprung und die Art seiner Verbreitung sind noch dunkel. Es ist das einzige, das in allen von den Normannen eroberten und bewohnten Ländern vorkommt: außer auf Sizilien und später in Unteritalien, in der Normandie, in England und in Skandinavien. In England tritt es seit dem Anfang, in Skandinavien seit

dem Ende des 12. Jahrhunderts auf. Die Rückführung seiner Erfindung auf die Araber ist bisher noch nicht genügend erwiesen. Die Hauptapsis des Domes zu Cefalù wird durch dienstartige gekoppelte Halbsäulchen in fünf hohe und schmale Felder geteilt. Der Architekt hat nicht verstanden diese Dekoration mit dem darüber befindlichen Rundbogenfries organisch zu verbinden. Die Nebenapsiden sind mit sich durchschneidenden Bögen auf gekoppelten Halbsäulchen dekoriert. Was das Äußere des Baues, wenn auch nur lose mit den Normannenschlössern verbindet, ist die Umrahmung der Fenster nach Art der abgestuften Blenden, wobei auch die wagerecht untereinander verbundenen Leisten wenigstens an den oberen Teilen der Fenster verwertet worden sind. Die Türme sind fast dekorationslos. Das niedrige obere Stockwerk macht nach allen vier Seiten einen starken Rücksprung. Die Vorhalle öffnet sich in drei Arkaden auf korinthischen Säulen. Den Hauptwert des Gebäudes machen die herrlichen Mosaiken des Chors aus, von denen später die Rede sein wird.

Neben der Kirche liegt ein im Grundriß rechteckiger Kreuzgang (Abb. 47) mit je zwanzig spitzbogigen Arkaden an den Langseiten und je fünfzehn an den Schmalseiten. Wie in Monreale werden die Arkaden von Doppelsäulchen, an den Ecken von je vier Säulchen getragen und wie dort sind die Kapitelle mit reichem Figurenschmuck versehen. Hier aber kommen biblische Darstellungen nur ausnahmsweise vor, die meisten Figuren sind Fabelwesen aus tierischen und menschlichen Teilen, damit an die Dekoration norditalischer und nordalpiner romanischer Bauten



Abb. 47. Kreuzgang am Dom zu Cefalù.



Abb. 48. Santo Spirito.

erinnernd. Die organische Verbindung der Skulpturen mit der Form des Kapitells ist nicht gelungen, auch die öfters bildnerisch verzierten Basen der Säulchen sind ungeschickt.

* * *

Zu Palermo wurden die nordischen Elemente in die Baukunst durch die Cisterzienser eingeführt, die dort seit der Mitte des 12. Jahrhunderts festen Fuß faßten. Wie immer zeigt es sich auch hier, daß die Mönchsorden sehr zähe sind im Festhalten eines Bautypus. Die erste Klosteranlage mit Kirche wurde den Cisterziensern im Jahre 1161 von dem Großadmiral Matteo Aiello von Salerno gestiftet. Sie wurde später von Kaiser Heinrich VI. den Cisterziensern entrissen und dem deutschen Orden übergeben. Seitdem trägt sie den Namen Magione. Die Kirche macht im wesentlichen den Eindruck romanischer Bauten, wie sie sich nördlich der Alpen und in Oberitalien finden. Das Langhaus ist dreischiffig und hat drei spitzbogige Gewölbejoche, die von Säulen mit korinthisierenden Kapitellen getragen werden. Das Querschiff ladet nur wenig aus und ist über das Langhaus erhöht. Es schließt mit drei tiefen Apsiden. Im Äußern ist mit der Dekoration durch abgestufte Spitzbogenblenden gebrochen. Es sind dafür leistenartig aufgelegte, sich durchschneidende Spitzbogen aus dunklem Gestein angebracht.

Einen noch stärker nordischen Eindruck macht die Cisterzienserkirche **Santo Spirito**, welche vor der Porta S. Agata auf dem Campo S. Orsola liegt und aus Anlaß der 600. Jahrfeier der sizilianischen Vesper im Jahre 1882 restauriert wurde (Abb. 48). Die Kirche ist gegründet worden von dem Engländer Walther of the Mill, der Hofkaplan König Heinrichs II. von England war und 1170 in eigenartiger Latinisierung seines Namens als Gualterius Ophamilius Erzbischof von Palermo wurde. Bei der Anlage der Kirche haben ältere Normannenbauten in England zum Muster gedient. Daran erinnern die wuchtigen niedrigen Rundpfeiler, welche die fünf spitzbogigen Arkaden des Mittelschiffes tragen. Sie bilden einen schroffen Gegensatz zu den schlanken Säulen, die sonst in Palermo an dieser Stelle verwendet werden. Die Basis der Pfeiler ist äußerst plump gebildet und an Stelle des Kapitells sind schwere Deckplatten getreten. Das Querschiff ist über das Langhaus erhöht und seine Wölbung wird von viereckigen Pfeilern getragen. Die Apsiden, der am wenigsten restaurierte Teil des Ganzen, sind im Äußeren wie bei der Magione und wie die Nebenapsiden des Domes zu Cefalù mit sich durchschneidenden Spitzbogen dekoriert, während die Dekoration der Seitenschiffe und des Querhauses an die sonst bei den Normannen übliche Blendnischendekoration anklingt.

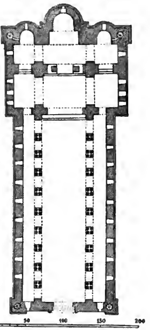


Abb. 49. Ursprünglicher Grundriß des Domes zu Palermo.

Diese Beispiele zu Palermo und Cefalù bewirkten, daß bei den späteren Bauten Palermos und seiner unmittelbaren Nachbarschaft das nordische Element nicht mehr so gänzlich ausgeschieden blieb wie bei den früheren, wenn es auch immer nur sehr bescheiden neben den bisherigen Elementen auftrat. Zweifelhaft bleibt es, ob wir in der Zusammensetzung der Stützen im Langhause des **Domes zu Palermo** aus je vier Säulen auf hohem Sockel eine nordische Erinnerung haben (Abb. 49). Eine gewisse Analogie bietet der Dom zu Trani dar, da er im Langhaus mit je zwei gekoppelten Säulen ausgestattet war. Bei dieser Anordnung in beiden Bauten mag die nordische Gewöhnung mitgesprochen haben, an dieser Stelle massigere Stützen zu sehen, als sie die einfache Säule darbietet. In Palermo wäre durch die Vierzahl der Säulen auch ein Anklang an den mit vier Ecksäulchen ausgesetzten nordischen Pfeiler gegeben. Vielleicht ist aber auch in Palermo der praktische Grund maßgebend gewesen, vorhandene, einzeln zu schwache Säulen zu verwerten. Man nimmt nämlich an, daß die aus Granit bestehenden Säulen von einem antiken Bau in Aegypten stammen.

An der Stelle des Domes stand schon im 4. Jahrhundert eine christliche Kirche. Auf den Rat Papst Gregors des Großen wurde durch den Bischof Viktor im Jahre 592 dort eine neue Kirche begonnen, weil die frühere durch arianischen



Abb. 50. Dom zu Palermo.

Gottesdienst entweiht war. Dieser Bau wurde im Jahre 604 durch den Bischof Johannes geweiht. Die Sarazenen benutzten das Gebäude als Moschee; nach dem Sieg der Normannen wurde es im Jahre 1071 durch Bischof Nikodemus dem christlichen Gottesdienst zurückgegeben. Graf Roger II. ließ sich dort 1130 zum König krönen. Ein Neubau wurde durch den schon als Gründer von S. Spirito genannten Erzbischof Ophamilius errichtet und 1185 geweiht. Da die räumliche Größe des Baues über gewöhnliche Mittel hinauszugehen schien, erzählt die Sage, der Erzbischof sei durch einen Schatz, der beim Bau von S. Spirito gefunden wurde, dazu in den Stand gesetzt worden. Es ist die Kirche, welche, leider durch barocke Zutaten entstellt, noch erhalten ist.

Selbst bedeutende italienische Forscher wie Vincenzo di Giovanni halten noch immer daran fest, daß die heutige Krypta des Doms ein Teil des Baues von der Wende des 6. zum 7. Jahrhundert sei, der nur durch die Erhöhung des Bodens rings herum unterirdisch geworden sei, worauf namentlich das Vorhandensein von Fenstern weise. Die kurzen plumpen Säulen jedoch und die Spitzbogen deuten unweigerlich auf das 12. Jahrhundert. Auch die große Breite bei geringer Längenerstreckung ist ein Zeichen dafür, daß der Bau von allem Anfang an als Krypta angelegt wurde. In der Querrichtung sind sieben Gewölbejoche, während in der Längsrichtung ursprünglich drei vorhanden waren. Nach Vollendung der Krypta muß der Bauplan geändert worden sein, denn man errichtete die Schlußmauern der Apsis nicht auf den Schlußmauern der Krypta, sondern zog sie weiter nach vorn zurück, so daß eine neue Fundamentierung vom Boden der Krypta auf nötig



Abb. 51. Chorseite des Domes zu Palermo.

wurde. Diese neuen Mauern schnitten die hinterste Reihe von Gewölbejochen ab und unterbrachen mit ihrer Rundung auch noch die zweite Reihe. Zu beiden Seiten der so entstandenen neuen Apsis der Krypta sind in die Mauer je drei Nischen vertieft, die am Eingang mit je zwei Säulchen ausgesetzt sind, ein Motiv, das wir schon in den Quellenräumen von Menani und Zisa kennen gelernt haben. In der Krypta ruhen die Leichen früherer Erzbischöfe Palermos zum Teil in antiken und altchristlichen Sarkophagen.

Der Dom selbst bestand in seiner ursprünglichen Gestalt gerade so wie die Cappella Palatina aus einem basilikalen Langhaus und über mehreren Stufen daran angebautem, an byzantinische Zentralbauten anklingenden Sanktuarium, nur daß hier die zehn Arkaden des Langhauses durch Bündel von je vier Säulen getragen werden und der Grundriß des Sanktuariums, entsprechend der größeren Ausdehnung der Kirche, die byzantinische Grundform viel weniger verändert hat, indem von dem Umgang um den quadraten Mittelraum auch noch der Arm vor den drei Apsiden erhalten ist. Es fehlt nur der vorderste Arm, an dessen Stelle das basilikale Langhaus getreten ist. Die Sondererscheinung des byzantinischen Anbaues wurde auch dadurch noch mehr gewahrt, daß er, wenn auch nur um wenig mehr als die Mauerstärke über die Breite des Langhauses hinausragt, so daß keine einheitliche Verbindung der Seitenteile des Umgangs mit den Seitenschiffen des Langhauses mehr vorhanden ist.



Abb. 52. Vorderster Teil des Domes zu Palermo.

Von der ursprünglichen äußeren Dekoration des Domes geben uns fast nur noch die Oberwände des Mittelschiffes Kunde (Abb. 50). Die Umrahmung der Fenster wird durch abgestufte spitzbogige Blenden mit buntfarbigen Marmorinkrustationen gebildet, deren Muster an das Sarazenische anklingen. Darüber zieht sich ein breiter wagerechter Streifen mit ähnlicher Dekoration hin. Das Gesims besteht aus einem Bogenfries, dessen einzelne Bogen auf roh skulptierten menschlichen Köpfen ruhen, dem einzigen plastisch figürlichen an dem ganzen ursprünglichen Bau. Die höchste Bekrönung wird von Zinnen gebildet, die oben dreieckig enden. Die äußere Dekoration der Apsis (Abb. 51) ist nach dem alten Muster erneuert mit sich durchschneidenden Bogen, wie wir sie schon am Dom zu Cefalù, an S. Spirito und an der Magione zu Palermo kennen gelernt haben.

Der alte Glockenturm steht wie bei der Martorana von der Kirche getrennt vor der Fassade (Abb. 52). Die Fassade mit ihren beiden Türmen und der obere Teil des alten Glockenturmes, sowie die beiden Türme an den hinteren Ecken des Gebäudes stammen wahrscheinlich aus der Zeit des Erzbischofs Ottavio di Labro (1352—59). Man empfand nach nordischem Muster das Bedürfnis, Turmanlagen unmittelbar mit dem Bau zu verbinden, ja man stellte auch mit dem alten Glockenturm eine unmittelbare Verbindung her, indem von der Fassade zwei Spitzbogen hinüber geschlagen wurden. In diesen Zutaten des 14. Jahrhunderts hat man sich sehr glücklich bemüht, die gotischen Formen mit den romanisch-normannischen der früheren Bauten in Einklang zu bringen. Es ist dabei eine Gesamterscheinung herausgekommen, die etwa unseren schmuckreichen deutschen Bauten aus der Zeit des sogenannten Übergangstils entspricht. Die Fassade ist dreiteilig mit großem Mittelportal und wagerechtem oberen Abschluß, wie man es von dem Dom zu Cefalù und Monreale gewohnt war (Abb. 53).

Aus einem einfachen Unterbau steigen die Türme immer reicher und phan-

tastischer empor. In den mittleren Geschossen, wo das Auge des Beschauers noch feinere Einzelheiten erkennen kann, sind dunkle arabisierende Inkrustationen angebracht mit geometrischen, zum Teil flechtwerkartigen Mustern, mit Ranken- und Blattornamenten. Die entfernteren oberen Stockwerke dagegen wirken hauptsächlich durch kräftige Plastik mit zahlreichen Säulchen aus Marmor und Porphyr, von denen jeder Turm 148 aufweist, und durch starke Durchbrechungen. In den beiden obersten Geschossen sind je vier Ecktürmchen ausgebildet, die zwiebelartige Bekrönungen haben. Über sie und die giebelartigen Abschlüsse der Seitenwände steigt die massive Turmpyramide empor. Einen analogen Aufbau hat auch der alte Glockenturm erhalten (erneuert) und ähnlich sind die Turmstümpfe an der Südseite des Domes zu beiden Seiten der Vorhalle, deren obere spätgotische Teile erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der Zeit des Erzbischofs Simone di Bologna, stammen. Den arabisierenden Inkrustationsmustern treten im Bogenfries am Gesims der Ostseite des Verbindungsbaues zwischen den beiden Fassadentürmen kleine stalaktitenartig ausgebildete Wölbungen zur Seite, das einzige derartige Dekorationselement am ganzen Dom.


Abb. 53. Teil der Fassade des Domes zu Palermo.

Bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts bestand in der Hauptapsis als Rest des alten Mosaikschmuckes noch eine Darstellung der Jungfrau Maria. Sie mußte einer großen Marmordekoration weichen, welche Antonio und Giovanni Gagini dort in den Jahren 1507—22 anbrachten. In drei Reihen übereinander waren innerhalb von Nischen 45 Statuen von Heiligen aufgestellt und viele Halbfiguren und Reliefs angebracht. Diese schöne Dekoration wurde bei der Umgestaltung des Domes durch den Florentiner Architekten Ferdinando Fuga in den Jahren 1781—1801 auseinander genommen und an verschiedenen Stellen im Innern und Äußern des Domes verteilt. Die meisten Statuen wurden auf den Dächern der Seitenschiffe und auf den Turmstümpfen zu Seiten der südlichen Vorhalle aufgestellt. Die Seitenwände des Langhauses wurden von Fuga durch-

brochen und vierzehn Kapellen angefügt. Die alte Holzdecke wurde durch weiß angekalkte Gewölbe ersetzt, das ganze Innere im Barockgeschmack überkleistert. Fugas schändlichste Zutat für das Äußere ist die Barockkuppel über der Vierung.

So reizlos das Innere des Domes seit der Umgestaltung durch Fuga auch ist, so gehört ein Besuch doch, namentlich für den Deutschen, zu den ergreifendsten Momenten einer Reise durch Sizilien, denn dort ruhen der große Normannenkönig Roger II., seine Tochter die Kaiserin Konstanze, die beiden deutschen Kaiser



Abb. 54. Sarkophag des Königs Roger im Dom zu Palermo.

Heinrich VI., der Gemahl Konstanzes, und Friedrich II., beider Sohn, sowie mehrere Mitglieder der aragonischen Herrscherfamilie. Die beiden Sarkophage der deutschen Kaiser sollen ursprünglich im Auftrage König Rogers gearbeitet worden sein und standen im Dom zu Cefalù. Später waren alle sechs Sarkophage in einer Kapelle neben dem Chor des Domes zu Palermo aufgestellt. Erst 1781, bei dem Umbau durch Fuga, wurden sie an ihren jetzigen Standort im rechten Seitenschiff gebracht. Die vier Sagophage mit den Gebeinen der beiden Kaiser, des Normannenkönigs und seiner Tochter stehen, je zwei hintereinander, unter wuchtigen, von je sechs Säulen getragenen Baldachinen, die an die Form der

Ciborien des 12. und 13. Jahrhunderts in Rom und Unteritalien anklingen. Die Ciborien haben pyramidenförmige Dächer mit Laterne und einer oberen, öfters doppelten Galerie von Säulchen, so daß Licht von oben auf den Altartisch fallen kann, während hier Satteldächer unmittelbar auf dem geradlinigen Gebälk aufruhen. Die dadurch hervorgebrachte Beschattung des Sarkophags erzeugt Stimmung. Die vier Hauptsarkophage und die Baldachine über denen der beiden deutschen



Abb. 55. Sarkophag des Kaisers Friedrich II. im Dom zu Palermo.

Kaiser sind aus dunkelrotbraunem Porphyr gearbeitet. Der Sarkophag König Rogers (Abb. 54) ist eine einfache Lade, die anderen drei, von fast gleicher Gestalt, haben im unteren Hauptteil im allgemeinen die Form einer Zweidritteltonne und als Deckel ein flaches Satteldach über einer Art von Gebälk. Das Ungefüge des Ganzen mit nur wenigen Verzierungen und das Plumpe der Baldachine entspricht dem harten und schweren Material; es wird dadurch aber auch ein unvergeßlicher Eindruck von Würde und Majestät erzielt. Der Sarkophag des großen Hohen-

staufenkaisers Friedrich (Abb. 55) wird von vier plumpen Löwen getragen, von denen drei menschliche Gestalten und einer eine Ziege in ihren Tatzen halten, während der Deckel mit sechs Medaillons verziert ist, welche die Halbfiguren Christi und der Madonna mit dem Kinde und die vier Evangelistensymbole in, aus der Antike abgeleiteter, aber klobiger Form enthalten. Am Sarkophag der Königs Roger sind die Füße aus weißem Marmor und mit vier knieenden Männern geschmückt, welche die Last des Sarkophags tragen. Sie sind von recht guter antikisierender Form mit jener Schärfe, wie sie sich an byzantinischen Skulpturen zeigt. Die Baldachine über den Särgen König Rogers und der Kaiserin Konstanze sind aus Marmor und mit Marmormosaik verziert. In einem antiken Sarkophag mit Jagdszenen an der rechten Seitenwand der Kapelle ruht Konstanze von Aragon, die Gemahlin Kaiser Friedrichs II. Ein sechster Sarkophag zur Linken enthält die Gebeine Wilhelms, eines Sohnes Friedrichs III. von Aragon.

Kaiser Friedrich II. war seit vielen Jahren nicht in Palermo gewesen, dennoch bestimmte er, daß seine Leiche dorthin gebracht werde. In seinem Testament heißt es: Item statuimus quod si de praesenti infirmitate nos mori contiguerit, in majori ecclesia Panormitana, in qua divi imperatoris Henrici et divae imperatricis Constanciae parentum nostrorum memoriae recolendae tumulata sunt corpora corpus nostrum debeat sepeliri.

Der erste deutsche Kaiser, welcher diese geweihte Stätte wieder besucht hat, ist Wilhelm II. Dessen Großvater, Kaiser Wilhelm I., war es, der den Großvater des dort ruhenden Kaisers Friedrich, den sagenumwobenen Barbarossa, aus seinem jahrhundertelangen Schlafe im Kyffhäuser erlöst hat. Die Herrschaft der Hohenstaufen auf Sizilien wurde durch die Franzosen gestürzt. Damit ging die mittelalterliche Größe des deutschen Kaiserreiches zugrunde, und auf französischen Schlachtfeldern wurde in unserer Zeit die deutsche Kaiserkrone wieder gewonnen.

Bei der Versetzung der Grabmäler im Dom zu Palermo im Jahre 1781

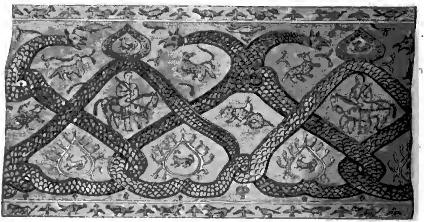


Abb. 56. Seidenstoff vom Gewande König Rogers. Nach Danieli.

wurden die Sarkophage geöffnet. Von König Roger fanden sich nur noch wenige Knochenreste und einige Stücke seiner Kleidung vor. Die Borte seines gelben Gewandes enthielt in kunstvoller Arbeit verschlungene Schlangenleiber, die menschliche Gestalten und Tiere von ungeschickter Zeichnung in verschiedenen Farben umfaßten (Abb. 56). Die Leiche Kaiser Heinrichs war noch wohlerhalten, das Gesicht zeigte, entsprechend dem Charakter des Monarchen, trotzig finstere Züge. Haar und Bart waren rotblond. Das gelbseidene Gewand hatte eine etwa handbreite, goldgewirkte Borte mit einem Muster von Hirschen und Adlern in Ornamenten (Abb. 57). Beinkleider und Strümpfe waren in einem Stück aus tuchartigem Stoff gearbeitet. Die Schuhe mit Sohlen aus Korkplatten waren reich gestickt und mit Perlen besetzt (Abb. 58). Zu den Füßen der Leiche lag eine Krone aus gelber Seide, deren untere Umfassung und hinten herabhängende Kronbänder aus Goldborte mit Rankenornament bestand. Die Waffen waren wohl bei der Öffnung des Sarges im Jahre 1491 geraubt worden. Der Leichnam war mit Lorbeerblättern und Haarlocken von verschiedener Farbe bestreut, die wohl als Liebesopfer anzusehen sind. — Der Sarkophag Friedrichs II. enthielt drei Körper, und in der Tat wird berichtet, daß Peter II. im Jahre 1342 in dem Sarge Kaiser Friedrichs bestattet wurde. Der zweite, sehr verfallene Körper gehörte vielleicht seiner Gemahlin an. Der Leichnam des Kaisers, der zu unterst lag, war sehr gut erhalten. Er war mit der leinenen Alba und leinenen Strumpfhosen bekleidet. Die Alba hatte einst Otto IV. gehört. Sie war ihm durch Sarazenen übersandt worden, als er bis nach Apulien vorgedrungen war, um dem jungen Friedrich II. das Königreich Sizilien zu entreißen. Am Rande trägt sie eine kufische Inschrift. Fried-



Abb. 57. Goldgewirkte Borte vom Gewande Kaiser Heinrichs VI. Nach Danieli.



Abb. 58. Schuh Kaiser Heinrichs VI. Nach Danieli.

rich bewahrte dieses Gewand als Trophäe auf und ließ sich im Tode damit bekleiden. Darüber trug der Kaiser die Dalmatika aus purpurfarbener, durch breite Goldborten verzierter Seide mit weiten Ärmeln. Der seidene Gürtel war mit goldenen Rosen geschmückt. Der Mantel war aus schwerer Seide in hellerer Purpurfarbe mit Ornamenten und Adlern in Goldstickerei und wurde auf der Brust durch eine große goldene Agraffe mit Amethyst, Smaragden und Perlen



Abb. 59. Krone der Kaiserin Konstanze. Nach Danieli.

zusammengehalten. Auf dem Haupt, das auf einem Lederkissen ruhte, trug der Kaiser eine mit Edelsteinen besetzte Krone aus vergoldetem Silber; neben dem Haupte lag ein Reichsapfel. Den Mittelfinger der linken Hand schmückte ein Ring mit großem Smaragd. Die hohen seidenen Stiefel waren mit Goldstickerei versehen, die Stahlsporen mit Riemen angeschnallt. Das Schwert mit stark verrosteter Klinge war über die Dalmatika gegürtet. Der hölzerne Griff und die Scheide waren mit stark vergoldetem Silberdraht umwunden. Die Scheide hatte als oberen Abschluß eine Goldverzierung.

Gut erhalten waren auch die Gewänder der Kaiserin Konstanze, der Gemahlin Friedrichs II., während von dem Körper nur noch das Skelett vorhanden war mit langen blonden Haaren auf dem Kopf. Das Beachtenswerteste in dem Sarge war ein Holzkästchen zu Füßen der Toten. Es enthielt eine Krone aus Goldstoff mit emaillierten Goldzieraten und meist ungeschliffenen Edelsteinen. Auf einem Edelstein fanden sich in arabischer Schrift die Namen Gottes, Jesu und Mariae. Die Seitengehänge der Krone waren von Gold mit Email (Abb. 59). Ferner waren ein Brustkleinod mit Edelsteinen (Abb. 60) und fünf Fingerringe vorhanden.

Dieser Inhalt der Särge an kostbaren Erzeugnissen des Kunstgewerbes beweist, welche Schätze an derartigen Arbeiten damals in Palermo zusammenflossen oder dort hergestellt wurden. König Roger hatte in seinem Palast zu Palermo eine kunstgewerbliche Werkstätte, Tiraz genannt, eingerichtet, die Schriftsteller jener Zeit, namentlich Hugo Falcandus, rühmen. Dort arbeiteten zuerst Araber, dann führte Roger nach seiner Eroberung Griechenlands 1146 unter den Gefangenen von dort byzantinische Seidensticker herzu, die zum Teil auch nach arabischen Mustern arbeiteten. In der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien befinden sich noch als Erbschaft der Habsburger von den Hohenstaufen ein Mantel, eine Haube, Handschuhe, Sandalen, Unterbeinkleider, die im Tiraz zu Palermo für Roger II. und Wilhelm II. gewebt und gestickt worden sind. Der Mantel Rogers vom Jahre 1133 ist aus roter Seide mit zwei großen Tigern, welche je ein Kameel niedergeworfen haben. Eine Neskhi-Inschrift verrät mit keinem Wort, daß der König, für den der Mantel gearbeitet wurde, ein Christ war. Die Haube, die 1181 für König Wilhelm angefertigt wurde, trägt eine arabische und eine lateinische Inschrift. Auch andere Sammlungen enthalten sizilische Stoffe aus der Normannenzeit, z. B. die Sammlung Errera zu Brüssel.


Abb. 60. Brustkleinod der Kaiserin Konstanze. Nach Danieli.

* * *

Wie die Sage die Gründung des Domes zu Palermo mit dem Auffinden eines Schatzes glaubte verbinden zu müssen, so auch beim Dom zu **Monreale** (Abb. 61). Auf den Höhen südwestlich von Palermo besaßen die normannischen Könige einen Jagdpark, wonach der Berg der königliche genannt wurde. Dort war König Wilhelm II. eines Tages eingeschlummert, und im Traume erschien ihm die Madonna. Sie ermahnte ihn, zum Ruhme der Religion zu wirken und nannte ihm den Ort, wo sein Vater einen Schatz vergraben hatte, indem sie ihn versprechen ließ, das Geld zur Ehre Gottes zu verwenden. Die Grabung an der bezeichneten Stelle ergab wirklich den Schatz, aus dessen Erlös der König die Benediktinerabtei und Kirche von Monreale errichtete. Die Arbeiten begannen im Jahre 1174 und waren 1182 so weit fortgeschritten, daß der König dem Kloster



Abb. 61. Monreale.

beträchtliche Stiftungen verleihen und den Papst veranlassen konnte, einen Erzbischof von Monreale zu ernennen, der noch heute neben dem Erzbischof von Palermo wirkt. Er hat seinen Wohnsitz in der Stadt, welche sich um das alte Kloster angesiedelt hat.

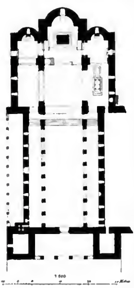


Abb. 62. Der Dom von Monreale. Nach Serradifalco.

Wie der Dom zu Palermo in seiner ursprünglichen Anlage und die Cappella Palatina, besteht der Dom von Monreale (Abb. 62) aus zwei Gebäudeteilen verschiedenen Stils: aus dem basilikalen dreischiffigen Langhaus und einem in seinen Hauptteilen als Sanktuarium dienenden byzantinischen Zentralbau. Schon durch sein langes, breites und hohes Mittelschiff (Abb. 63), durch die schmalen Seitenschiffe und durch die Säulen der Arkaden mit korinthischen Kapitellen erinnert das Langhaus sehr stark an altchristliche Basiliken, welcher Eindruck noch um so mehr verstärkt wird, als das Mittelschiff einen offenen Dachstuhl hat. Das Dach ist allerdings nach einem Brande vom Jahre 1811 auf Kosten König Ludwigs I. von Bayern erneuert worden, aber in genauer Wiederholung des alten. Die Kämpferaufsätze der Säulen erinnern an die ravennatischen Basiliken und lassen wie dort die Arkaden, die hier, wie alle Bögen des ganzen Baues, spitzbogig sind, besonders schlank und elastisch erscheinen. Wie das Langhaus in Monreale besonders getreu seinem Vorbild folgt,

so auch das Sanktuarium dem byzantinischen Zentralbau, wenigstens im Grundriß. Während dieser bei der Cappella Palatina stark verkürzt ist, und während beim Dom zu Palermo der ganze vordere Teil unterdrückt wurde, ist hier auch der vordere Teil wenigstens in Andeutung erhalten. Die fünf Stufen, um welche der Fußboden des byzantinischen Kirchenteils über den lateinischen erhöht ist, liegen nämlich noch im Langhaus. Dort ist an Stelle der letzten Arkade eine geschlossene Wand mit kleiner spitzbogiger Tür angebracht, so daß dieser Teil nur noch halb zum Langhause gehört und wie ein Rest des bei der Zusammenschiebung der beiden Kirchen verschiedenen Stils unterdrückten vorderen Armes des Umgangs um die byzantinische Vierung erscheint (Abb. 64). Diese Anordnung ist außerordentlich glücklich, da auf diese Weise doch wenigstens der Versuch einer organischen Verbindung zwischen den beiden verschiedenen Kirchenteilen gemacht worden ist, während die Aneinanderfügung beim Dom zu Palermo eine rein äußerliche war. Zur Verknüpfung der beiden Kirchenteile ist beim Dom zu Monreale der umgekehrte Weg eingeschlagen worden wie bei der Cappella Palatina. Dort sind die Flügel des Vierungsraumes zur Fortsetzung der Seitenschiffe des Langhauses geworden, das Basilikamotiv ist also in den byzantinischen Kirchenteil hinein fortgesetzt worden;



Abb. 63. Innenansicht des Domes zu Monreale.

in Monreale dagegen greift das byzantinische Motiv in das Basilikamotiv hinein. Dafür aber hat sich die byzantinische Kirche in den oberen Teilen eine starke Umänderung müssen gefallen lassen. Die Kuppel und die Wölbung der Hauptteile des Umgangs sind nämlich fortgefallen und dafür innen offene Satteldächer eingeführt. Das hilft ziemlich bedeutend zur Vereinheitlichung des Gesamteindruckes der Kirche



Abb. 64. Sanktuarium des Domes zu Monreale.

mit, indem es in Einklang steht mit dem offenen Dachstuhl des Langhauses und an den offenen Dachstuhl des Querhauses, wie er bei altchristlichen Basiliken vorkommt, erinnert. Die Pfeiler konnten, weil sie keine Wölbung zu tragen haben, schlanker gebildet werden, was den Widerspruch mit den Säulen des Langhauses mildert. Von dem Grundriß der ursprünglichen hinteren Teile des Domes zu Palermo weicht der Grundriß von Monreale dadurch ab, daß die Apsiden nur halbkreisförmig und nicht wie dort stärker vertieft sind. Bei den hinteren Pfeilern

des Vierungsraumes erhöht sich der Fußboden um drei und im Chor um abermals drei Stufen.

Gegenüber der einfachen altchristlichen Basilika ist ein Vorteil erzielt dadurch, daß der Raum des Sanktuariums viel reicher ausgestaltet und gegliedert ist als bei dem Querhaus der Basilika, das sich, als schlichter einheitlicher Raum mit der einzigen schwachen Ausweitung der Apsis, rechtwinklig hinter das Langhaus legt. Während das Querhaus einer Basilika nur die gleiche Höhe hat wie das Mittelschiff, steigen hier die Räume des als Sanktuarium dienenden byzantinischen Kirchenteiles über die Höhe des Mittelschiffes bedeutend empor. Mit einem mächtigen Sprung erhebt sich unmittelbar hinter dem Mittelschiff zur überhaupt größten Höhe der ganzen Kirche der Vierungsraum; in den darauf nach hinten folgenden Teilen, dem äußersten Arm des Umgangs, dem Chor und der Apsis, dacht sich der Bau stufenweise langsam wieder ab, ohne wieder ganz bis zur Höhe des Mittelschiffes herabzusinken, da die Apsiswölbung noch höher als jenes ist.

Die innere Dekoration der Kirche ist den Grundgedanken und vielen Einzelheiten nach die gleiche wie bei der Cappella Palatina. Der Fußboden ist mit dem üblichen Opus Alexandrinum belegt, von den Säulen des Langhauses sind siebzehn aus gelblichem Granit, eine, die erste rechts vom Eintretenden, aus Cipollino, die unteren Teile aller Wände sind mit Marmorplatten, Mosaikbändern und mit dem gleichen Palmettenfries wie dort geschmückt, die Eingänge zum Chor und zu den Apsiden sind unten an den Kanten mit Säulchen ausgesetzt. Alle oberen Teile sind mit figürlichen Glasmosaiken auf Goldgrund bekleidet. Die innere Bemalung der Holzdächer wiederholt angeblich die alte vor dem Brande, doch tragen die Ornamente ganz den klassizistischen Charakter der Epoche des Erneuerers dieser Kirchenteile, König Ludwigs I. von Bayern.

Trotz der vielfachen Verwandtschaft mit der Cappella Palatina ist doch der Gesamteindruck des Domes von Monreale ein ganz anderer, weil er außerordentlich weiträumig ist, die ganze Architektur etwas Leichtes und Schlankes hat und eine Fülle von Licht durch die dichtgedrängten Fenster in der Oberwand des Mittelschiffes, die Fenster in den Seitenschiffen und die an einzelnen Stellen des byzantinischen Kirchenteils sogar in mehreren Reihen übereinander angebrachten Fenster hereinströmt. Alle Farben, die in der Cappella Palatina durch das Halbdunkel abgedämpft werden, leuchten hier hell, fast jubelnd auf, die Kirche bekommt durch alles dieses etwas heiter Festliches. Dazu die herrliche Harmonie der Räume untereinander. Die Seitenschiffe des Langhauses sind untergeordnet genug, um das Mittelschiff als Hauptsache hervortreten zu lassen, andererseits aber bedeutend genug, um architektonisch mitzuwirken und die Wirkung des Mittelschiffes zu steigern. Ebenso stehen die Räume des griechischen Kirchenteiles in glücklichem Verhältnis zueinander und zu den Räumen des Langhauses.

Der byzantinische Kirchenteil ist durch eine niedrige durchbrochene Marmorbalustrade von dem Langhause leise abgeschieden, an den hinteren Pfeilern des Vierungsraumes stehen zwei Throne, einer für den König und einer für den Erzbischof, einander gegenüber. Im rechten Arm des byzantinischen Kirchenteils


Abb. 65. Chorseite des Domes zu Monreale.

ruhen in Sarkophagen die beiden Könige Wilhelm I. und II. Das Grabmal Wilhelms I. ist denen der deutschen Kaiser im Dom zu Palermo ähnlich und auch aus Porphyr. Wilhelm II. hatte angeordnet, daß seine Gebeine in einem schlichten Steinsarge neben denen seines Vaters beigesetzt werden sollten. Der jetzige Sarkophag aus weißem Marmor mit Ornamenten auf Goldgrund stammt erst aus dem Jahre 1575.

So gut der ursprüngliche Gesamteindruck im Inneren gewahrt ist, so stark ist das Äußere verändert. Gut erhalten ist nur die äußere Dekoration der Apsiden (Abb. 65). Hier ist das uns schon von den Seitenapsiden des Domes von Cefalù und von mehreren Kirchen in Palermo bekannte Motiv sich durchschneidender Spitzbögen am reichsten entwickelt. An der Hauptapsis sind die auf Säulchen ruhenden Bogenstellungen in drei, an den Seitenapsiden in zwei Stockwerken übereinander angebracht. Die Bogenbänder sind mit schwarzgrauer Lava ausgelegt, die Felder durch Umrahmung und Bänderteilung und runde Scheiben ebenfalls aus schwarzgrauer Lava belebt. So ist eine phantastisch malerische Dekoration entstanden. Vor die Fassade sind zwei im Grundriß fast quadrate Türme getreten, welche in derselben Weise wie die von Cefalù nur ziemlich äußerlich mit dem Kernbau verbunden sind. Sie nehmen wie dort eine Vorhalle zwischen sich, die leider modernisiert ist. Ursprünglich öffnete sie sich mit drei Spitzbogen, und ihre Wand war in den unteren Teilen mit weißen Marmorplatten belegt, die mit Mosaikbändern und Feldern geschmückt waren, während sich an den oberen Teilen große Mosaikbilder befanden. Von dem nördlichen Turm sind nur zwei Stockwerke ausgeführt, bei dem südlichen Turm machen die Mauern der beiden oberen Stockwerke einen starken Rücksprung. Die unteren Stockwerke sind von ganz kleinen, die oberen von großen Fensteröffnungen durchbrochen. Die Wand der Fassade über der Vorhalle bewahrt noch die alte Dekoration, welche ähnliche Motive verwertet wie die Apsidendekoration, nur daß das Relief hier ganz flach ist. — Ob ursprünglich, wie man angenommen hat, in altchristlicher Weise ein Atrium vor der Kirche vorhanden war, bleibt zweifelhaft. Ein Teil seiner Säulen soll bei der Vorhalle verwertet sein, welche von dem Erzbischof Alexander Farnese 1566 dem nördlichen Seitenschiff vorgelegt wurde.

Die beiden Hauptelemente des Baues sind das lateinische und das byzantinische; das nordische ist durch die beiden mit der Fassade baulich verbundenen Türme vertreten; von dem sarazenischen aber, das an der Cappella Palatina, in der Zisakapelle, an S. Maria dell'Ammiraglio, S. Cataldo und S. Giovanni degli Eremiti eine mehr oder weniger große Rolle spielte und am Dom zu Palermo wenigstens noch in einer kleinen Einzelheit vorhanden ist, findet sich, außer dem durchgehends an allen Normannenbauten beibehaltenen Spitzbogen, in Monreale keine Spur. So hatten sich die kirchlichen Bauten von dem Sarazenischen, das an ihnen immer befremdlich wirkte, allmählich bis auf die eine für alle Arten von Gebäuden gleichberechtigte Einzelheit befreit, während, wie wir an der Cuba sehen, die Schloßbauten, für deren profanen Charakter das Sarazenische so viel besser paßte und wo seine malerische Phantastik so glücklich wirkt, es bis in die Bauzeit von Monreale hinein unvermindert beibehielten. Der Spitzbogen hat im Laufe der Zeit eine Entwickelung zum Schlankeren und Leichteren durchgemacht. In der Cappella Palatina ist der Durchmesser des Spitzbogens in zwölf gleiche Teile geteilt, und die Mittelpunkte der Kreise, aus deren Segmenten er besteht, liegen in dem je fünften Teilpunkt, von den beiden Enden gerechnet. Bei dieser Konstruktion bleibt der Bogen dem Rundbogen noch sehr nahe. Ein klein wenig schlanker ist er in der vielleicht einige Jahre jüngeren Kirche S. Giovanni degli Eremiti, indem der Durchmesser des Bogens in zehn gleiche Teile geteilt ist und die Mittelpunkte der Kreise sich in dem je vierten Teilpunkt befinden. Beim Dom von Monreale ist der Durchmesser des Bogens in drei gleiche Teile geteilt, und die Mittelpunkte der Kreise befinden sich in den beiden Teilpunkten, wodurch der Bogen ganz bedeutend schlanker geworden ist. Diese Entwickelung vom Schweren und Niedrigen zum Leichten und Schlanken läßt sich in den meisten Architekturstilen beobachten.

Wie sich an der ganzen Kirche Kunstelemente und Künstler verschiedener Herkunft begegnen, so auch an den beiden Portalen, dem Hauptportal und dem Nebenportal, im linken Seitenschiff. Die ehernen Türflügel jenes sind von dem Pisaner Bonannus, diese von Barisanus von Trani (Abb. 66) gearbeitet, und zwei ganz verschiedene künstlerische Richtungen sind da vertreten. In Süditalien begann die Sitte, die Kirchen mit prächtigen Bronzetüren zu schmücken, bald nach der Mitte des 11. Jahrhunderts. Da die einheimische Kunst zu derartigen Arbeiten unfähig war, bestellte man die Türen in Konstantinopel. Es sind sogenannte Nielloarbeiten: Umrißzeichnungen in Silber sind in den Bronzegrund eingelegt. Mit solchen Türen wurden in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts Amalfi, Monte Cassino, S. Paolo fuori le mura zu Rom, S. Michele auf dem Monte Gargano, Salerno und Atrani geschmückt. Zu Anfang des 12. Jahrhunderts hatten die Italiener diese Kunst von den Byzantinern erlernt, wie die Türen vom Grabmal des Bohemund zu Canosa († 1111) und die Türen des Domes zu Troja 1119 und 1127 beweisen. Es regte sich aber sehr bald der den Italienern angeborene Sinn für Plastik, und schon an der Haupttür des Domes zu Troja, der früheren, treten die ersten plastischen Elemente auf in Drachen- und Löwenköpfen als Ringhaltern, wobei die byzantinische Kunst stilbildend eingewirkt hat. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts ist dann das Plastische zur alleinigen Herrschaft

durchgedrungen. So finden wir die Kunst bei Barisanus von Trani, der außer der Tür von Monreale die Tür am Dom zu Trani und 1179 die am Dom zu Ravello gegossen hat. An allen drei Portalen sind die hölzernen Türflügel mit einer größeren Anzahl kleiner rechteckiger Felder in Hochformat belegt, die durch Leisten und Nägel mit rosettenförmigen oder andersartigen Köpfen festgehalten werden. Die Bildfelder enthalten meist Einzelfiguren in Relief; von biblischen



Abb. 66. Teil der Tür des Barisanus von Trani am Dom zu Monreale.

Szenen kommen nur die Kreuzabnahme und die Höllenfahrt Christi vor. Es sind für die Relieffelder, die Leisten, die Rosetten, die Nagelköpfe, die Löwenköpfe als Ringhalter an allen drei Türen dieselben Gußformen benutzt worden. An der Tür zu Ravello, die viel mehr Bildfelder enthält als die beiden anderen, hat sich der Künstler dadurch geholfen, daß er einige Felder mehre Male wiederholt. An der Tür von Monreale sind dieselben Felder wie an der zu Trani, mit Ausnahme zweier Felder mit zwei kämpfenden beziehungsweise heraldischen Drachen und Löwen und zweier dreieckiger Felder mit je einem Engel, die in Trani nötig waren, da dort das Portal oben halbkreisförmig abgeschlossen ist, während das Portal von Mon-

reale wagerecht gedeckt ist. An den Türen von Trani und Monreale haben die Relieffelder noch besondere ornamentale Umrahmungen, die bei den zwölf Aposteln der Tür von Monreale die Gestalt einer rundbogigen Säulenarkade haben. Ferner ist an den Türen zu Trani und Monreale eine Anzahl von Leisten noch mit besonderen kleinen Feldern ausgestattet, die mit menschlichen, tierischen oder phantastischen Figuren verziert sind. Die Tür von Monreale besteht auf zwei Flügeln aus

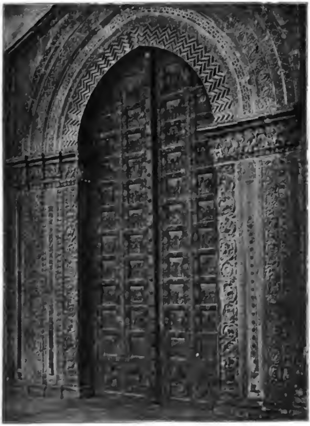


Abb. 67. Hauptportal am Dom zu Monreale.

achtundzwanzig Feldern, von denen zwei der untersten Reihe modern sind. Die modernen Felder enthalten das Wappen eines Erzbischofs von Palermo, Roano, aus dem 18. Jahrhundert. An dieser Stelle befanden sich vielleicht ursprünglich die beiden gegen Trani fehlenden Felder mit den kämpfenden und den heraldischen Drachen und Löwen. Wir haben hier eine Kunst vor uns, welche die volle Herrschaft über ihre Mittel besitzt. Als Vorbilder haben altchristliche und byzantinische Werke, wahrscheinlich meistens Elfenbeinarbeiten, gedient, von denen der Künstler

den in antikem Sinne klassischen Stil des Flachreliefs mit erstaunlichem Verständnis herübergenommen hat. Sogar die überaus schwierige Aufgabe der Übertragung sitzender Figuren in Vorderansicht in den Flachreliefstil ist vorzüglich gelöst. Alle Figuren sind trotz der kleinen Verhältnisse von monumentaler Haltung und Bewegung und großartigem Wurf der Gewandung. Die zwölf Apostel sind alle geradeaus gerichtete, ruhig sitzende Einzelfiguren, und trotz dieser Gleichmäßigkeit ist es dem Künstler gelungen, jede individuell zu gestalten. Wie auch die anderen werden sie durch ganz leise Wendungen des Kopfes und des Körpers individualisiert und lebendig gemacht. Die Apostel sitzen höchst würdig und feierlich da. Von reizvoller und anmutiger Empfindung ist die Madonnengruppe auf dem einen Bildfelde. Die Mutter neigt den Kopf zu dem auf ihrem rechten Knie seitwärts sitzenden und lebhaft zu ihr aufschauenden Kinde, indem sie im Begriff ist, es zu liebkosen, während das Kind zärtlich ihre Hand streichelt. Dieselbe Darstellung findet sich auch auf den beiden anderen Türen. Hier im Süden hat sich also die Wandlung von der feierlich thronenden Madonna, die das Kind als Gegenstand der Anbetung für den Beschauer geradeaus vor sich auf dem Schoße hält, zum herzwarmen Genrebilde der Mutter mit dem Kinde schon weit früher vollzogen als in Toskana. Dort treten die ersten Darstellungen der sitzenden Madonna welche den Bann byzantinischer Feierlichkeit brechen, erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in den Bildern des Cimabue und seiner Zeitgenossen auf, und die Künstler wagen noch nicht, sich so weit von dem geheiligten Typus zu entfernen und sich der altchristlichen Verherrlichung der Mutterliebe so zu nähern, wie der Süditaliener Barisanus. Außer den genannten Darstellungen kommen an der Tür von Monreale vor: Christus zweimal thronend in Mandorla, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, angebetet von zwei Männern auf den Nachbarfeldern, von denen der eine inschriftlich als Elias, der andere auf der Tür von Ravello als Johannes der Täufer bezeichnet ist, ferner der heilige Nikolaus von Bari, zu dessen Füßen sich der Künstler selbst in ganz kleiner Figur mit der Namensbeischrift dargestellt hat, ferner die Heiligen Georg und Eustachius zu Pferde, die Kreuzabnahme, die Höllenfahrt, ein Bogenschütze, ein Keulenschwinger und zwei Löwenköpfe als Ringhalter. Die beiden biblischen Szenen folgen genau dem byzantinischen Kompositionsschema und haben griechische Beischriften, ihre Figuren sind von tiefem seelischem Gehalt. Mehrere von den dargestellten Heiligen gehören zu den in der byzantinischen Kirche besonders verehrten. So spielen Abendländisches und Morgenländisches in Form und Inhalt ineinander. In dem figürlichen Schmuck der Leisten blüht die ganze Phantastik des romanischen Zeitalters mit fischschwänzigen Meerweibchen, mit je zwei Rücken an Rücken sitzenden und sich die Köpfe zukehrenden Drachen, mit zwei gegeneinander kämpfenden Tieren, mit bogenschießenden Kentauren; dazu kommen Reiter und Simson mit dem Löwen. Alle Figuren haben ihre freie und natürliche Bewegung und füllen doch den Raum in tektonischer Weise. Das Ornament hat antike und byzantinische Elemente, die doch selbständig verarbeitet sind. Eine reichgeschulte Technik, ein hochentwickelter Geschmack und eine feinfühlige Auffassung äußerlich und innerlich treten uns hier entgegen. Der Künstler hat unter seinen Vorbildern mit feinem Takt zu wählen verstanden, er



Abb. 68. Teil der Tür des Bonannus am Dom zu Pisa.

hat sich das Beste aus der antik-altchristlichen und der byzantinischen Kunst herausgesucht.

Ein höchst interessantes Gegenbild zu dieser Tür geben die Bronzeflügel des Hauptportals (Abb. 67) ab, deren Datierung ungefähr wohl auch auf die Tür des Barisanus zutrifft. Der Verfertiger nennt sich in einer stark in die Augen fallenden Inschrift: Anno Domini MCLXXXVI Indictione III Bonnanus civis Pisanus me fecit. Von der Hand desselben Künstlers befindet sich eine Erztür am Dom zu Pisa, welche nach einer nicht mehr erhaltenen Inschrift vom Jahre 1180 datiert war (Abb. 68). An der Tür von Monreale sind vierzig kleine Felder, auf jedem Flügel je zwei nebeneinander in zehn Reihen vorhanden. Auf dem einen Flügel sind alttestamentliche Szenen von der Schöpfung des Menschen bis zur Geschichte von Gideon, auf dem anderen neutestamentliche von der Verkündigung bis zum Schlaf der heiligen Jungfrau dargestellt. Zu oberst ist auf jedem Flügel ein größeres Feld mit Christus und Maria zwischen Engeln thronend, zu unterst je ein größeres Feld mit je zwei Greifen und Löwen. Merkwürdigerweise schließen sich die Türflügel nicht der spitzbogigen oberen Form der Portalumrahmung an, sondern sind auch oben rechtwinklig, so daß an jeder Seite ein Stück verdeckt ist, wenn sie geschlossen sind. In der Heimat des Bonannus, im nördlichen Italien, waren Bronzetürflügel nicht so häufig wie im Süden. Als Beispiel früherer Zeit ist nur die Bronzetür von S. Zeno zu Verona bekannt, und dort sind, wie ich in meiner „Oberitalischen Plastik im frühen und hohen Mittelalter", Leipzig 1897, nachzewiesen habe, verschiedene Hände, ja Zeiten und Nationalitäten zu erkennen. Während ein Teil der Bildfelder als deutsche Arbeit ungefähr aus der Zeit der Erztüren von Hildesheim, also aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, anzusprechen ist, sind andere von zwei verschiedenen italienischen Künstlern etwa in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angefertigt worden. Gemeinsam ist allen Bildfeldern eine Auffassung, welche nicht die Form sondern den Inhalt in die erste Reihe stellt. Es ist eine Kunst, die vor allem deutlich sein sein will. Die starke Betonung des Inhalts ist nun auch ein Kunstelement des Bonannus, damit fällt er aus der pisanischen Kunst seiner Zeit heraus und nähert sich der oberitalischen Weise. Schon im künstlerischen Ausdruck haben seine

Türen zu Pisa und Monreale manche, wenn auch entfernte Verwandtschaft mit den späteren Feldern der Tür von Verona. Wie dort ist sein Relief ein ziemlich hohes, so daß die Figuren wie frei erdacht und erst nachträglich auf den Reliefgrund aufgelegt erscheinen, wobei die oberen Teile meistens stärker vortreten als die unteren. In naiver Betonung der Hauptsache sind die Köpfe sogar oft ganz frei gearbeitet. Aber auch als Vollplastiken hat der Künstler seine Figuren nicht denken können, denn sie sehen aus, als wären sie nach der einen oder nach der anderen Richtung hin zwischen zwei Brettern plattgedrückt. An den Köpfen sind Nase, Kinn und Wangen so spärlich modelliert, daß die Gesichter wie eine Fläche erscheinen. Wie die Künstler der Veroneser Tür hatte also Bonannus keine plastische Schulung. Wo er Vorbilder hatte, da waren es wahrscheinlich Miniaturen. Wie in Verona ist auch bei Bonannus nicht immer Rücksicht darauf genommen, daß die Figuren das Bildfeld tektonisch füllen. Die genannten Kunstelemente stehen in schroffem Gegensatz zu der klassischen Weise des Süditalieners Barisanus. Nun kommen aber auf den Türen des Bonannus in den bei einigen Reliefs dargestellten Gebäuden sehr deutliche Anklänge an die byzantinische Architektur vor, und auch mehrere gut geordnete figurenreichere Szenen weisen auf byzantinische Miniaturen als Vorbilder. Daß Bonannus schon zu der Zeit, als er die Pisaner Tür arbeitete, den Süden gekannt hat, beweisen die darauf mehrfach angebrachten Palmen und Pomeranzen, von denen die ersteren zweifellos nach eigener Anschauung modelliert sind, wobei sich ein ganz eigenartiger Naturalismus zeigt. Auf der Tür von Monreale (Abb. 69) treten dazu, ebenfalls naturalistisch gut charakterisiert, der Feigenbaum, der Weinstock und die echte Kastanie. Bei seiner Reise in das Palmenland hat dieser eigenartige Künstler dann wohl auch die starken Anregungen von der byzantinischen Kunst erhalten und auch wohl byzantinische Bauten mit eigenen Augen gesehen, sonst hätte er sie schwerlich so gut wiedergeben können. In Pisa läßt sich zu jener Zeit eine Anlehnung an die spätere byzantinische Kunst in dem Grade und mit dem Verständnis sonst nicht nachweisen. So vereinigt Bonannus in seiner Kunst zwei ganz verschiedenartige Elemente, wobei aber das nordische durchaus dominiert. Das wird uns noch besonders klar, wenn wir den Ausdruck des Inhalts betrachten. Er ist naiv natürlich wie auf der Tür von Verona und auch sonst in der oberitalischen Plastik, nur daß das Erreichte ungleich bedeutender ist als selbst auf den besten Feldern der Veroneser Tür. Bonannus hat die Menschen und das Leben gut beobachtet. Nicht knüpft er in dieser Beziehung an eine lange künstlerische Tradition an wie Barisanus, sondern überall sieht er mit eigenen Augen und versteht seine Figuren mit frischer Empfindung zu durchdringen und die Vorgänge natürlich und ausdrucksvoll zu gestalten, wenn auch die Skala seelischer Regungen, die er darzustellen vermag, noch nicht groß ist. Gott Vater richtet bei der Schöpfung Adam mit liebevoller, väterlicher Sorgfalt auf. Adam und Eva warten gemeinschaftlich die Kinder: Eva sitzt auf ihrem Lager und gibt dem einen die Brust, während Adam das andere hält und eifrig bedächtig zuschaut. Zu einem wahren idyllischen Genrebilde ist die Darstellung geworden, wie Kain und Abel gemeinsam die Schafe hüten: Kain bläst auf der Schalmei und Abel hört ihm still zu. Als Noah

den Wein gekostet, macht er ein stillbeglücktes und sehr befriedigtes Gesicht. Abraham sinkt mit großer Verehrung vor den Engeln nieder. Überhaupt gelingt der Ausdruck der Verehrung und Andacht vielleicht am besten von allen, so auch bei der Darbringung Christi im Tempel, wo Simeon das Kind in ehrfürchtiger Stellung mit bedeckten Händen in Empfang nimmt. Für dramatische Szenen dagegen reicht die



Abb. 69. Teil der Tür des Bonannus am Dom zu Monreale.

künstlerische Kraft des Meisters bei weitem nicht aus. Das zeigt sich bei Kains Totschlag, bei dem Abel gottergeben wie zur Hinrichtung kniet, bei dem Opfer Abrahams, beim Kindermord usw. Auf das byzantinische Kompositionsschema nehmen die Darstellungen nur ausnahmsweise Rücksicht, in der Regel sind sie frei erfunden. Die Gewandung ist die antike, die nun einmal traditionell war, aber sie ist in ihren Motiven doch ganz frei und so schlicht als möglich behandelt. Durch all dieses bekommt die Kunst des Barisanus den Charakter des Selbständigen und Natürlichen, und das fesselt den Beschauer. Wie der Stil der Figuren ein ganz freier

ist, so auch der des Ornaments. Das antike Vorbild der Akanthusranke ist in den Verzierungen der Leisten allerdings zu erkennen, aber es ist in ein ganz eigenes, und wir müssen gestehen, barbarisches Empfinden umgestaltet, das aber doch den Eindruck markiger Kraft gibt. Ganz abweichend im Stil ist die lange vertikale Mittelleiste mit ihrer ornamentalen Dekoration in Flachrelief an allen drei Seiten. Sie zeigt in der edlen Zeichnung das klassische Gefühl eines süditalienischen Künstlers, der eine lange Tradition hinter sich hat.

In der Umrahmung des Hauptportals tritt noch einmal ein wenn auch leiser Anklang an die nordalpine Architektur hervor. Man bildete dort mit Vorliebe das Portal als Risalit und gab den Schrägen eine bedeutende Tiefe, wobei kleine Pfeiler mit Säulen abwechselten. In Monreale ist das Risalit nur angedeutet durch eine oben dreieckig geschlossene Umfassung. Auch die Vertiefung des Portals nach innen ist mehr angedeutet als ausgeführt; die entstandene Nische ist so flach, daß sie kaum als solche bezeichnet werden kann. Die Pilaster und die entsprechenden Bogen des oberen Abschlusses sind mit plastischem Rankenwerk geschmückt, das Embleme und Figuren enthält, Menschen, naturwirkliche und phantastische Tiere, Mischwesen aus Mensch- und Tierformen. Am reichsten treten diese figürlichen Bildungen an den Kapitellen auf. Der innerste Streifen des spitzbogigen oberen Teiles enthält das in der Normannenzeit so viel gebrauchte geometrische Ornament des gebrochenen Stabes in reicher Verwertung. Zwischen den



Abb. 70. Klosterhof von Monreale.

mit Rankenwerk plastisch verzierten Pilastern liegen andere, welche mit buntfarbigem Marmormosaik verziert sind und zwar sind darin Säulchen dargestellt, wie sie an den nordischen Portalen mit den kleinen Peilern abwechseln. Die entsprechenden oberen Teile enthalten eine gleiche andeutende Darstellung mit Marmormosaik verzierter Bogenwulste. So ist eine höchst geistreiche, ins Flächenartige übertragene Darstellung nordromanischer Portale entstanden, was deshalb beliebt wurde, weil man im Süden an flache Türumrahmungen gewöhnt war. Wie das herrliche, vornehm stilisierte Ornament beweist, haben wir hier die Arbeit eines, in Sizilien oder wenigstens in Süditalien einheimischen Künstlers vor uns.



Abb. 71. Kapitell vom Klosterhof zu Monreale.

An der Südseite der Kirche — die übrigens nicht genau nach Osten, sondern nach Ostnordost orientiert ist — erhob sich das Kloster, das König Wilhelm II. mit Benediktinern aus La Cava bevölkerte. Es liegt längst in Trümmern bis auf eine von gelben Kletterrosen umsponnene Wand mit spitzbogigen Fenstern, die sich an der Südseite des verhältnismäßig gut erhaltenen und teilweise restaurierten Klosterhofes erhebt (Abb. 70). Die Kreuzgänge sind im Quadrat angeordnet, jede Seite hat 26 spitzbogige Arkaden. In die Südwestecke ist ein im Grundriß ebenfalls quadrates Brunnenhaus mit drei Arkaden in jeder Seite eingelegt. Jede Arkade des ganzen Hofes ist an der Außenmauer durch zwei ineinander geschachtelte Spitzbogenblenden umrahmt, die mit farbigem Marmormosaik verziert sind. Im Innern des Arkadenbogens liegt ein halbrunder Wulst. Die Arkaden ruhen auf gekoppelten, in den Ecken zu vier zusammengestellten Säulen. Die Schäfte der im ganzen 216 Säulen sind entweder glatt gelassen oder aufs reichste verziert. Die Verzierung bestand in jetzt meistens ausgebrochenem Marmomosaik, das gerade oder gewundene Kanäle markierte, oder das Schachbrettmuster, Zickzacklinien verschiedener Art oder eine andere geometrische Zeichnung bildete. An den zu vieren zusammengeordneten Ecksäulen steigert sich die Dekoration zum Plastischen, indem der Schaft mit Rankenwerk in Relief übersponnen ist. Die Zeichnung des Rankenwerkes, in das sich Putti und Vögel einordnen, klingt mehr oder weniger an die Antike an.

Noch reicher sind die Kapitelle gebildet (Abb. 71). Zuweilen ist das Kapitell jedes Säulchens für sich behandelt, meistens aber sind die Kapitelle der beiden gekoppelten Säulchen ineinander gezogen, so daß zwei Breit- und zwei Schmalseiten entstehen. Nur wenige Kapitelle sind nur mit Akanthuslaub geschmückt, bei den meisten sind in dem Akanthuslaub oder darüber Figuren angebracht. Ohne feste Ordnung, sondern in buntem Durcheinander blüht uns da eine reiche Gestalten- und Gedankenwelt entgegen. Wir haben die Geschichten des Alten Testamentes vom Sündenfall an, die Ereignisse aus dem Leben Adams und Evas, Kains und Abels, die Geschichte Simsons, Noahs und der Sündflut, den Turmbau zu Babel, die Erzählungen über Jakob vom Erschleichen des Segens bis zu seinem Ringen mit dem Engel, die Kindheitsgeschichte des aegyptischen Joseph, die Gestalten der vier großen Propheten. Das Neue Testament ist namentlich an den Kapitellen der Eckgruppen, aber auch anderwärts vertreten. Der Hauptnachdruck ist auf die Kindheitsgeschichte Christi gelegt, von späteren Szenen sind die Höllenfahrt, die drei Marien am Grabe und die Himmelfahrt dargestellt. Ferner ist die Geschichte Johannis des Täufers behandelt. Lazarus erscheint in Abrahams Schoß. Aus der Heiligengeschichte ist nur Hubertus auf der Jagd, wie ihm das Brustbild Christi zwischen den Stangen im Geweih eines Hirsches erscheint, vertreten. Reichlich ist ein symbolisches, allegorisches oder parabolisches Element vorhanden. Wir sehen die vier Evangelistensymbole, Genien bei der Weinlese, die Synagoge und die christliche Kirche als weibliche Gestalten mit zerbrochenem Fahnenschaft und wehender Fahne, einen Löwen, welcher seinen Jungen Leben einatmet als Symbol für die Auferstehung Christi, Personifikationen der Laster. An der einen Breitseite eines Kapitells stehen zwei gekrönte Gestalten mit Salbgefäßen in den Händen zu seiten des Gotteslammes mit der Inschrift Hic dominus magnus leo Christus cernitur agnus, während sich an den Schmalseiten je eine gekrönte Gestalt mit den Inschriften Deus caritas est und Iustitia domini befindet. Sicher ist eine gewisse inhaltliche Verbindung dieser Gestalten mit der Darstellung der zweiten Breitseite gedacht. Da sehen wir König Wilhelm II., wie er das Modell des Domes von Monreale, das ihm ein fliegender Engel tragen hilft, der Madonna und dem auf ihrem Schoß sitzenden Christusknaben übergibt. Darüber stehen die Verse Rex qui cuncta regis, Siculi data suscipe Regis. „O König, der du das Weltall regierst, empfange die Gaben des sizilischen Königs". An einem anderen Kapitell ist dargestellt, wie ein Mann in seinem Bett sterbend von dem Priester die letzte Ölung empfängt. Seine Seele wird von einem Engel in Abrahams Schoß getragen. Dem ist gegenübergestellt ein Mann, der ermordet wird, nachdem er eben die Freuden der Tafel genossen hat. Seine Seele wird von einem Teufel in die Hölle gestoßen. Darüber die Inschrift:

O dives, dives,
Non multo tempore vives.
Fac bene, dum vivis,
Post mortem vivere si vis.

„O Reicher, Reicher, du wirst nicht lange Zeit leben. Tu Gutes, während du lebst, wenn du nach dem Tode leben willst".

Dazu kommen profane Gestalten: je zwei mit Schild und Keulen kämpfende Männer; Ritter zu Pferde, die mit eingelegten Lanzen gegeneinander rennen; Jagdszenen; ein Mann, der von einem Löwen zerrissen wird, während ihm ein anderer zu Hilfe eilt. Tiere: Hunde, welche hinter einer Hirschkuh herjagen; ein saugendes Lamm, das von dem Mutterschaf geliebkost wird. Tektonisch verwertete Gestalten, wie sechs hockende Menschen, welche den Abakus tragen; Vögel, welche in die Eckvoluten beißen und so den Übergang vom Rund in das Quadrat vermitteln. Die Phantastik des romanischen Zeitalters offenbart sich durch Vögel mit Menschenköpfen, durch ein Fischweibchen, das seine beiden Schwänze hält, durch Kämpfe von Menschen mit Fabelwesen, durch einen Greifen, der einen Knaben davon trägt, durch Wesen halb Vogel halb Drache, die mit verschlungenen Hälsen eine tektonische Figur bilden. Das Genre kommt zur Geltung durch eine Weinlese und durch zwei nackte Gestalten, welche einen Stier treiben. Sogar die Antike kommt voll zu Wort durch Nachbildungen der antiken Figur des Dornausziehers und der Gruppe des Mithrasopfers, durch ein Tritonenweibchen und ein Seepferd, auf deren Rücken Amoretten reiten. Wie bunt die Mischung der Gestalten ist, zeigt wohl am besten, daß einmal ein gekrönter Kentaur zwischen die beiden Figuren der Verkündigung eingeschoben ist. — Auch die Abakusplatten sind noch ornamental verziert durch Ranken mit Vögeln und anderen Tieren oder durch Akanthuslaub.

Fragen wir nach dem Künstler dieses reichen Schmuckes, so bleiben wir nicht ohne Antwort. An der neunten Säule der Nordseite, von Osten aus gezählt, steht die Inschrift: Ego Romanus filius Constantinus Marmurarius. Zunächst denken wir hier an einen Römer, aber wohl mit Recht hat Anton Springer darauf aufmerksam gemacht, daß Romanus hier als Eigenname aufzufassen ist, zumal das u in der zweiten Silbe von Marmurarius statt des o auf sizilische Mundart weist. Dazu kommt, daß die Skulpturen künstlerisch keine Ähnlichkeit mit römischen Arbeiten derselben Zeit haben. Figürliche Plastik gab es zu damaliger Zeit in Rom nur ganz wenig. Dort herrschten die flachen Verzierungen der Marmorarii mit plastischer Umrahmung, in der antike Ornamentmotive bewunderungswürdig rein wiederholt wurden. Dort ist alles auf klare und scharfe Linien und Formen berechnet, auch das buntfarbige Marmormosaik hat mehr ein zeichnerisches als ein malerisches Element. Im Klosterhof von Monreale dagegen herrscht das Malerische. An den Säulenschäften werden das flächenhafte Marmormosaik und das plastische Relief nebeneinander gebraucht, an den Kapitellen inhaltlich bedeutsame Figuren ornamental innerhalb des Akanthuslaubes verwertet. In den Figuren haben wir so starke Stilverschiedenheiten, daß wir eine größere Anzahl verschiedener Hände annehmen und in Romanus nur einen von vielen, vielleicht den Leiter des Ganzen, sehen müssen. Dennoch ist eine gewisse Gemeinsamkeit in allen Figuren zu erkennen, sie sind langgereckt, haben dünne Gliedmaßen und kleine Gesichtszüge. Ihre Gewänder haften wie naß am Körper und sind klumpig zusammengeschoben. Nirgends ist Präzision in der Form, der menschliche Körper ist nicht als einheitlicher Organismus gedacht, sondern in gedankenloser Weise haben die Künstler nur nach allgemeinen und verwaschenen Eindrücken gearbeitet und sind mit der malerischen

Einordnung der Figuren zufrieden gewesen. Mit diesen Zügen erinnern sie an süditalische Skulpturen der gleichen Zeit, z. B. an die Geschichte Petri an dem Eingangsbogen zur Vorhalle des Domes zu Sessa.

Der Klosterhof von Monreale ist mehr als hundert Jahre älter als die Prachthöfe von S. Paolo fuori le mura und S. Giovanni in Laterano zu Rom und noch viel reicher als jene. Durch die Überfülle der plastischen Dekoration hat

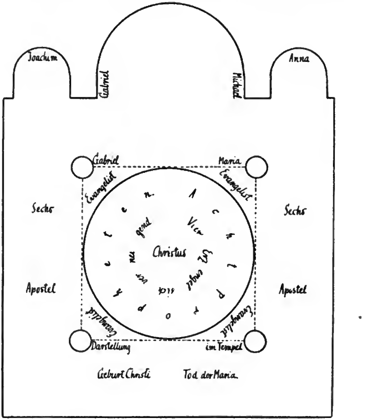


Abb. 72. Übersicht der Mosaiken in der Martorana zu Palermo.

er eine gewisse Verwandschaft mit Klosterhöfen in Südfrankreich. Durch die überhöhten Spitzbogen haben die Arkaden des Hofes von Monreale etwas Leichtes und die Gänge etwas Luftiges bekommen. Aus den einstmals jedenfalls wohlgepflegten Gartenanlagen des Hofes leuchteten die frischen Farben der Blumen, zog balsamischer Duft in die Gänge und eine Flut von strahlendem Sonnenlicht brach herein. Nichts erinnert hier an die Askese des Mönchtums, selbst im Kloster scheint hier das Leben ein heiterer Genuß zu sein; und von wie vornehmer Bildung mußten die Mönche sein, daß der Gedanke entstehen konnte, an den Kapitellen des Klosterhofes ein Bilderbuch zu dem reichen Schatz religiösen und profanen

Wissens und Sinnens zu schaffen. Von der Gartenterrasse neben dem Klosterhof hat man eine herrliche Aussicht über das üppige Tal des Oreto mit den schönen, es einschließenden Bergzügen auf die Conca d'oro, Palermo und das Meer. Im Frühling dringt betäubender Duft von blühenden Orangen herauf.

Angesichts dieser Aussicht speiste Goethe am 10. April 1787 in einem Balkonzimmer des neuen Klosters, das neben dem Kreuzgang errichtet ist. Mit keinem Wort erwähnt er den künstlerischen Eindruck dieses oder irgend eines anderen Normannenbaues in Palermo. Das einzige Kunstwerk, das er in Monreale anmerkt, ist eine wohl antike Medaille mit dem Bilde einer jungen Göttin, die ihm die Mönche zeigten. Die Cappella Palatina hat er überhaupt nicht gesehen. Der Sarazenen gedenkt er nur ganz flüchtig bei Gelegenheit eines wohlerhaltenen maurischen Hauses. Den Dom hat er bei einer Prozession besucht, aber von den Grabmälern der beiden deutschen Kaiser und des großen Normannenherrschers Roger kein Wort. Ähnlich hat Goethe es in Assisi gemacht, das er im Herbst vorher besuchte. Er begeistert sich dort für den unbedeutenden kleinen Tempel auf dem Marktplatz, S. Francesco aber nennt er „den tristen Dom des heiligen Franziskus" und verschmäht es, ihn zu besuchen. So befangen war er in seinem Ideal der Antike, während für uns Assisi zu den klassischen Stellen ersten Ranges gehört, weil es die Stätte war, an welcher einer der bedeutendsten und für den Gang der Kultur einflußreichsten Menschen gelebt hat, und weil die Grabkirche des Franz vielleicht das großartigste Gesamtdenkmal der tiefgründigen mittelalterlichen Kunst ist. Die Abneigung Goethes, S. Francesco zu besuchen, mag man noch erklärlich finden, denn da es ein Wallfahrtsort ist, tritt das spezifisch Katholische stark hervor, und Goethe war noch eben vorher an einem italienischen Hauptmann in bezug auf den Katholizismus abgeschreckt worden. Fast unbegreiflich aber ist es, und ein interessanter Beweis für die Stärke der antiken Strömung in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts, daß ihn die weltgeschichtliche Wucht der mittelalterlichen Erinnerungen, die in den Normannenbauten Palermos eine so vollendete künstlerische Verkörperung erhalten hat, nicht im mindesten berührte.

* * *

Später freilich, im Zeitalter der Romantik, hat Goethe auch mittelalterliche Kunstwerke auf sich wirken lassen, wie unter anderen das Nachklingen der Camposantofresken von Pisa im zweiten Teil des Faust beweist. Welche großartigen Anregungen hätte er für Dichtungen, wie der religiös-mystische Schluß des Faust, schon in Palermo erhalten können, wenn er den Gedankeninhalt der Mosaiken festzustellen gesucht hätte, wie er sich uns bei zusammenfassender Betrachtung der erhaltenen Mosaiken in den besprochenen Kirchen darbieten wird. Wir werden dabei den Darlegungen in meinem Buch über „Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter", Leipzig 1899, folgen, wo die Zusammenhänge mit der früheren Kunst und weitere Ausführungen gegeben sind. Die Kunstform, welche bei der Mosaikausschmückung Anwendung gefunden hat, ist die byzantinische, sei es von der Hand byzantinischer oder lateinischer Künstler, die Schüler

jener gewesen sind. Für Auswahl und Anordnung der dargestellten Figuren und Szenen sind in den Kirchen von byzantinischem Bautypus und in den byzantinischen Teilen derjenigen Kirchen, welche architektonisch aus byzantinischen und lateinischen Motiven zusammengesetzt sind, byzantinische Gedanken maßgebend gewesen, während die lateinischen Teile der letzteren abendländischer Gewohnheit folgen.

In der Martorana (Abb. 72) ist es hauptsächlich der Kuppelraum, der sich an das byzantinische Muster hält (Abb. 73). Im byzantinischen Kuppelschmuck

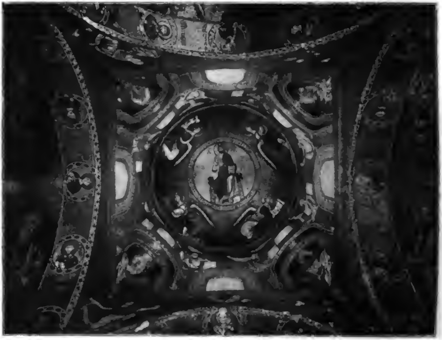


Abb. 73. Mosaiken im Kuppelraum der Martorana.

wurden zwei Typen nebeneinander gebraucht; bei beiden nimmt Christus den Scheitelpunkt der Kuppel ein, und in meistens zwei tieferen Zonen umstehen ihn feierlich Engel und biblische Gestalten. Der eine Typus spielt durch die Auswahl der Gestalten auf das jüngste Gericht, der andere auf die Himmelfahrt Christi an. Die Martorana folgt dem letzteren. Den Scheitelpunkt der Kuppel nimmt der thronende Christus als Pantokrator (Allmächtiger) ein, was die Umschrift beweist (Joh. 8,12): „Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.“ In der nächsten Zone verneigen sich vier Engel ehrfurchtsvoll vor Christus mit bedeckten Händen, wie es im Byzantinischen hergebracht war. In einer tieferen Zone stehen acht Propheten. In den Ecknischen, welche von der Kuppel in die Vierung

überleiten, sind als Vermittler zwischen der Gottheit und den Menschen die Verkünder der frohen Botschaft von der Menschwerdung Gottes, die Evangelisten, dargestellt. Den byzantinischen Kirchen ist auch das schöne Motiv entlehnt, daß der Eingang zum Allerheiligsten von den Figuren der Verkündigung feierlich und verheißungsvoll eingerahmt wird: an dem Bogen, welcher aus dem Kuppelraum in den Arm vor der Apsis überleitet, sind an der Seite nach dem ersteren



Abb. 74. Tod der Maria. Mosaik in der Martorana.

zu der Erzengel Gabriel und Maria einander gegenüber dargestellt. An dem im Kuppelraum gegenüberliegenden Bogen ist die Darstellung im Tempel abgebildet, welche in schöner Weise die Heiligung der Kirche veranschaulicht, da Christus sich durch die Darstellung im Tempel in die damals bestehende Kirche aufnehmen ließ. Die Mosaiken der Apsis sind zerstört, nur in dem Gurtbogen davor sind noch die beiden sich verneigenden Erzengel Gabriel und Michael erhalten. Der Umgang um den Kuppelraum war im byzantinischen Typus dem Leben Christi geweiht.

In der Martorana sind nur zwei Szenen, die Geburt Christi und der Tod der Maria (Abb. 74), und zwar in der Wölbung des vorderen Armes, dargestellt, während, abweichend vom byzantinischen Herkommen, an den oberen Teilen der Arme zur Rechten und zur Linken die Apostel zu je sechs (zwei zur Linken nicht mehr erhalten) dargestellt sind, entsprechend der größeren Verehrung, welche die abendländische



Abb. 75. Die Apostel Paulus und Jakobus. Palermo, Martorana.

Kirche diesen unmittelbaren Schülern Christi zuteil werden ließ (Abb. 75). In den beiden Nebenapsiden kommt dann wieder das Morgenländische mehr zu Wort, wenn auch abweichend von dem gewöhnlichen Typus. Dort befinden sich nämlich die Brustbilder Joachims und Annas, der Voreltern Christi, entsprechend dem großen Gewicht, welches die byzantinische Kirche auf die alttestamentliche Vorgeschichte und die damit zusammenhängenden Legenden legte. In den Gurtbögen und an anderen Stellen erscheinen Brustbilder von Heiligen.

In dem vorderen, später angebauten Teil der Kirche befinden sich je zwei Mosaiken, welche ursprünglich wohl die Fassade der alten Kirche schmückten. Der Stifter der Kirche, der Admiral Georgios von Antiochia, ist dargestellt in kleiner Figur, byzantinisch niedergeworfen vor der Madonna, welche durch die rechts oben in einem Kreissegment erscheinende Halbfigur Christi gesegnet wird. Auf der Inschrifttafel, welche die Madonna in der Hand hält, stehen die griechi-



Abb. 76. König Roger von Christus gekrönt. Mosaik in der Martorana.

schen Worte: „Mein Sohn, befreie von allem Übel Georgios, den ersten unter allen den Großen, der mir diesen Tempel von Grund aus errichtet hat, und gewähre ihm die Verzeihung der Sünden, denn du allein, o Gott, hast die Macht dazu." Das zweite Mosaik zeigt König Roger II., wie er von Christus gekrönt wird (Abb. 76).

Viel umfassender ist der Mosaikschmuck der Cappella Palatina (Abb. 77). Bei seiner Betrachtung müssen wir die späteren Veränderungen berücksichtigen, von denen oben gesprochen worden ist. Die Kuppel folgt demselben aus der Himmelfahrt hervorgegangenen Typus wie die der Martorana. Im Scheitel

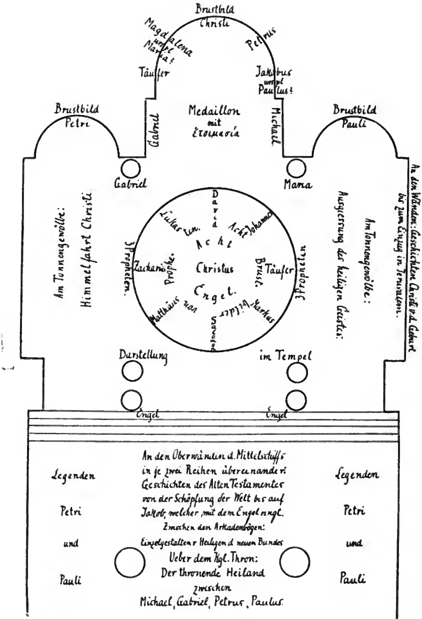


Abb. 77. Überſicht der hauptſächlichſten Moſaiken in der Cappella Palatina.

das Bruſtbild des Erlöſers als Pantokrator, mit der Umſchrift (Jeſaias 66,1): „Der Himmel iſt mein Stuhl und die Erde meine Fußbank, ſo ſpricht der Herr.“

Der Heiland wird im Kreise umstanden von den vier Erzengeln, mit Weltkugeln und dem Labarum in den Händen, und vier „Engeln des Herrn" (ἄγγελος Κυρίου). Der Künstler hat sich, wie überhaupt die byzantinische Kunst der besseren Zeit, auf zwei von den neun durch den Areopagiten Dionysios genannten Ordnungen der Engel beschränkt, weil es nicht möglich ist, genügende Variationen in der Darstellung dieser himmlischen Wesen zu schaffen. Die vier Erzengel stehen als feierliche Ehrenwache vor dem Erlöser, Raphael und Gabriel in byzantinischer Kriegertracht, Michael und Uriel in byzantinischer Hoftracht. Die vier Engel stehen hinter dem Herrn und neigen anbetend das Haupt, mit der einen Hand auf ihn hinweisend. So ist eine Dreiteilung geschaffen, entsprechend der ersten Epistel Petri 3,22: „Und sind ihm untertan die Engel, die Gewaltigen und die Kräfte."

Ein breites Ornamentband scheidet diese himmlische Region in der eigentlichen Kuppel von den Darstellungen an dem zum Vierungsraum überleitenden Gliede. In den vier Ecknischen sitzen die vier Evangelisten, und an den Doppelrändern ihrer Nischen stehen in griechischer und lateinischer Sprache die Anfangsverse ihrer Evangelien. In den vier flacheren Nischen zwischen den Ecknischen stehen David, Salomo und Zacharias als alttestamentliche Könige und Propheten und Johannes der Täufer als Vermittler zwischen dem Alten und dem Neuen Testament. In den Zwickeln zwischen den Nischen sind die Brustbilder von acht Propheten angebracht, während sechs weitere Brustbilder von Propheten sich in je drei Medaillons an den Bögen befinden, welche aus dem Kuppelraum in die beiden Seitenarme führen. Von den Brustbildern in den Zwickeln sind immer zwei im Zusammenhang gedacht mit einer der Gestalten in den flacheren Nischen, was schon äußerlich dadurch zur Anschauung gebracht ist, daß ihre Schriftbänder sich nach dieser Nische zusammenbiegen. Der Inhalt der Schriftbänder steht jedesmal in gedanklichem Zusammenhang mit der Inschrift bei der betreffenden Gestalt in der Nische.

Auf dem Schriftband König Davids in der Nische stehen die Worte Psalm 72,6: „Er wird herabfahren wie der Regen auf das Fell, wie die Tropfen, die das Land feuchten." Dazu gehören Jesaias mit den Worten (7,14): „Eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären," und Ezechiel mit den Worten (Baruch 3,36): „Er ist es, der Gott ist, und kein anderer wird vor ihm bestehen." Alle diese Prophezeihungen weisen auf die Menschwerdung Christi hin und stehen passend bei der Gestalt Davids, aus dessen Stamm der Heiland kommen sollte.

Das Schriftband Salomos trägt die Worte: „Der mein Brot aß, tritt mich unter die Füße". Die zugehörige Halbfigur Daniels besagt (2,45): „Wie du denn gesehen hast einen Stein ohne Hände vom Berg herabgerissen" und Moses fügt hinzu (II. 3,2): „Und er sah, daß der Busch mit Feuer brannte und ward doch nicht verzehrt". Salomo spielt auf den Verrat des Judas an, Daniel erinnert daran, daß von unsichtbaren Händen die Strafe erteilt wird, und Moses an das Dasein Gottes, der der Richtende und Strafende ist.

Zacharias ruft die Worte (9,9): „Du Tochter Zion, freue dich" und über

ihm stehen die Worte des Elias (1. Könige 17, 14): „Da der Herr regnen lassen wird auf Erden", wozu Elisa die Worte (2. Könige 2, 21) fügt: „So spricht der Herr: ich habe das Wasser gesund gemacht, es soll hinfort kein Tod noch Unfruchtbarkeit daher kommen". Damit wird die Ankunft Christi, des Königs der Könige, auf Erden geweissagt und auf seine Allmacht hingewiesen, der auch die Elemente gehorchen.

Über der Nische mit dem Bilde Johannis des Täufers stehen seine Worte (Matthäus 3, 10): „Welcher Baum nicht gute Frucht bringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen" und auf dem Schriftband heißt es (Johannes 1, 29): „Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt". Dazu weissagt Hesekiel (44, 2), daß der Heiland, auf welchen Johannes hinweist, durch göttliche Einwirkung von einer Jungfrau geboren werden wird: „Und der Herr sprach zu mir: ‚Das Tor soll zugeschlossen bleiben und nicht aufgetan werden, und soll niemand dadurch gehen, ohne allein der Herr'", und Jonas weist auf die Wirksamkeit des Gebetes hin (2, 3): „Ich rief zu dem Herrn in meiner Angst und er antwortete mir".

Auf die vier Evangelisten in den Ecknischen und ihre Symbole bezieht sich dann die lateinische Inschrift, welche den untersten Rand des Nischengliedes, unterhalb der die Errichtung der Kapelle durch König Roger feiernden griechischen, einnimmt: „Der Adler, der Mensch, der Stier, der Löwe. Gleichzeitig verbreiteten die Boten die Lehre über Christus und über die Finsternisse der Welt. Du Christus, du hast das Licht und das Leben gegeben, wie es die heilige Gottheit von Ewigkeit vorher bestimmte."

Wie in der Martorana ist am Tribunabogen die Verkündigung und am gegenüberliegenden Bogen die Darstellung im Tempel angebracht. Während die eigentliche Kuppel die himmliche Kirche vorführt, leiten die Propheten und Evangelisten zur irdischen Kirche über, indem sie diese in der Verheißung und, wie auch die Verkündigung und die Darstellung im Tempel, in der Erfüllung zeigen.

Die irdische Kirche wird in den byzantinischen Bauten vertreten durch Darstellung jener Szenen aus dem Leben des Herrn, die von der Kirche als Feste gefeiert werden. Der Platz dafür ist der Umgang um den Kuppelraum. Da in der Cappella Palatina nur die beiden Seitenarme des Umgangs vorhanden sind, mußte die Zahl sehr eingeschränkt werden. In dem rechten Seitenarm sind, dem Byzantinischen genau entsprechend, die Vorgänge von der Geburt Christi bis zum Einzug in Jerusalem (Abb. 78) dargestellt. Mit der Geburt ist die Anbetung der Könige verbunden. Dann folgen die Flucht nach Aegypten, die Taufe Christi, die Auferweckung des Lazarus, die Transfiguration und der Einzug in Jerusalem. Im linken Arm sind, wie wir oben gesehen haben, durch zeitweise Aufstellung eines Thrones viele Mosaiken zerstört worden. Dort befanden sich vielleicht ursprünglich die Passionsszenen, die im byzantinischen Typus in den vorderen, von der Apsis am weitesten entfernten Arm verwiesen waren. Da dieser bei der Cappella Palatina fehlt, ist kein anderer Platz für die Passionsszenen denkbar, die sonst gar nicht dargestellt gewesen wären, und die doch wohl kaum ganz fort-



Abb. 78. Einzug Christi in Jerusalem. Mosaik in der Cappella Palatina.

fallen konnten. Ebenfalls unterdrückt ist in der Cappella Palatina der Arm des Umgangs vor der Apsis. Dort war im byzantinischen Typus die Stelle für die Himmelfahrt Christi und die Ausgießung des heiligen Geistes. Diese beiden Szenen waren aus den übrigen Darstellungen aus dem Leben Christi in den drei anderen Armen des Umgangs herausgezogen und in diesen schon zum Sanktuarium gehörigen Teil versetzt, weil in ihnen eine Verknüpfung des Himmlischen mit dem Irdischen enthalten ist und sie sehr geeignet sind, die betende Kirche, auf die sonst im Sanktuarium verwiesen wird, mit den Festfeiern der irdischen Kirche gedanklich zu verbinden. In der Cappella Palatina sind diese beiden Szenen an den höchsten Stellen der beiden vorhandenen Umgangsarme, am Gewölbe, dargestellt und zwar in derselben Verteilung auf links und rechts wie im byzantinischen Typus, das heißt die Himmelfahrt bei der Prothesis und das Pfingstfest beim Diakonikon. Ferner erscheint in der Lünette der Schlußwand über dem Diakonikon, wohl in Zusammenhang mit der Ausgießung des heiligen Geistes gedacht, noch einmal das Brustbild des Erlösers.

Im Sanktuarium der byzantinischen Kirchen, das aus den drei Apsiden und den unmittelbar davor befindlichen Räumen bestand, war die betende Kirche durch die Gottesmutter, durch die Erinnerung an das Erscheinen Christi innerhalb der Menschheit durch den Opfertod Christi und durch liturgische Szenen vertreten. In allen diesen Darstellungen bildete wirklich oder gedanklich die Madonna den

Mittelpunkt. Durch so starke Betonung im Sanktuarium ist jedoch der Madonna nicht etwa eine bevorzugte Stellung vor ihrem Sohn eingeräumt, denn im byzantinischen Zentralbau ist nicht die Apsis, sondern die Kuppel architektonisch die Hauptstelle und von dort schaut das Bild des Erlösers herab. Im Abendlande war man von den Basiliken her so sehr gewöhnt, die Apsis als vornehmste Stelle der Kirche zu sehen, daß man sie auch im Zentralbau unwillkürlich als solche empfand, um wie viel mehr in der Cappella Palatina, welche, wie wir gesehen haben, in ihrer Gesamterscheinung nur wenig von einer Basilika abweicht. So entschloß man sich denn, hier von dem byzantinischen Gebrauch abzuweichen und im Anschluß an die abendländische Gewöhnung die Apsis dem Erlöser zu weihen, und sein Bild dort an erster Stelle anzubringen, trotzdem dadurch eine Wiederholung der Hauptfigur des Kuppelraumes entsteht. Vom Byzantinischen behielt man nur das bei, daß man die Apsis nicht nur in der Wölbung, sondern bis tief herab dekorierte. In der Wölbung erscheint das gewaltige Brustbild des segnenden Heilands. Er hält ein offenes Buch in der Hand, in dem die Worte Johannis (8, 12) verzeichnet sind: „Ich bin das Licht der Welt; wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben". Unter dem Brustbild Christi stehen nebeneinander zu beiden Seiten des ursprünglichen Mittelfensters je zwei Heilige, von denen die beiden äußeren jetzt der Täufer und Jakobus, die beiden inneren Magdalena und Petrus sind. Die letzteren sollen, wie schon früher erwähnt, nach der Ansicht einiger ursprünglich die heiligen Gervasius und Protasius gewesen sein. Die stark restaurierte Gestalt der Magdalena hatte wohl sicher früher eine andere Bedeutung, denn in keiner byzantinischen Kirche kommt in der Apsis eine weibliche Heilige außer der Madonna vor. Die letztere wäre an dieser Stelle sehr gut denkbar, denn auch in Monreale und Cefalù erscheint sie in der Apsis. Wenn dann noch statt Jakobus ursprünglich Paulus dargestellt gewesen wäre, so wären die vornehmsten Figuren der sogenannten Deesis, Christus, die Madonna, der Täufer und die beiden Apostelfürsten beisammen. Durch diese Darstellung würde auch passend auf das Jüngste Gericht verwiesen, das symbolisch unmittelar vor der Apsis vertreten ist.

Dieses Symbol, welches sich an entsprechender Stelle auch schon in früheren byzantinischen Kirchen findet, schmückt den Scheitel des Gurtbogens vor der Apsis; es ist ein Medaillon mit dem Thron, auf welchem das Buch mit sieben Siegeln liegt, darüber die Taube des heiligen Geistes und die Leidenswerkzeuge, die sogenannte ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, die Bereitschaft des Thrones für das Jüngste Gericht. Zu beiden Seiten neigen sich die Erzengel Gabriel und Michael vor dem Brustbild des Erlösers in der Apsis. Das Symbol mit dem Thron kommt schon in altchristlicher Zeit an den Triumphbögen der römischen Basiliken vor und kann auch auf den Zustand nach dem Gericht, nämlich den Triumph der Erwählten, hinweisen. Daß es in der Cappella Palatina jedoch auf das Jüngste Gericht hindeutet, zeigt die lateinische Inschrift, welche sich um den äußeren Rand der eigentlichen Apsis zieht: „Lanze, Schwamm, Holzkreuz, Nägel, Krone erwecken Furcht und Tränen. Sünder, wenn du sie siehst, klage und bete an. Zur Rechten steht Michael und zur Linken Gabriel, bereit der Majestät zu dienen".

Wie in der Hauptapsis herrscht auch in den beiden Nebenapsiden ein abendländischer Gedanke, indem hier die Brustbilder der beiden Apostelfürsten erscheinen, Petrus und Paulus, die in den römischen Kirchen so oft an erster Stelle neben dem Heiland stehen. Hier ist noch ein besonderer Grund zu dem bevorzugten Platz darin, daß die Kirche dem Apostel Petrus geweiht ist. Gleichzeitig verbinden



Abb. 79. Petrus erweckt die Tabitha. Mosaik im Langhaus der Cappella Palatina.

die Brustbilder der beiden Apostelfürsten das Presbyterium gedanklich mit dem Langhaus, denn in den Seitenschiffen des Langhauses sind die Geschichten Petri (Abb. 79) und Pauli dargestellt und zwar nicht nach den beiden Schiffen getrennt, sondern miteinander vermischt.

Die Mosaiken des Langhauses stammen, wie wir gesehen haben, wahrscheinlich erst aus der Zeit König Wilhelms I., aber die Grundgedanken für die Auswahl der Bilder gehen wohl jedenfalls auf einen schon zu König Rogers Zeiten gefaßten Plan zurück. Die Oberwände des Mittelschiffes erzählen in ihren

je zwei Reihen von Bildern die Geschichten des Alten Testaments (Abb. 80) von der Schöpfung der Welt bis auf Jakob, der mit dem Engel ringt. Damit schließen sie sich an die Weise der altchristlichen Basilika an. Auf das Byzantinische werden wir dadurch hingewiesen, daß die Erzählung mit der Erschaffung der Welt beginnt, was eine byzantinische Gewohnheit ist. Der triumphbogenartige Eingang zum Kuppelraum wird feierlich eingerahmt durch zwei Engel. Da sie sich noch innerhalb des Langhauses befinden, verknüpfen sie Langhaus und Presbyterium. Darin werden sie unterstützt durch die Einzelgestalten von Heiligen des Neuen Testaments zwischen den Arkadenbögen des Mittelschiffes. Beides greift inein-



Abb. 80. Mosaik im Mittelschiff der Cappella Palatina.

ander mit der umgekehrten Verknüpfung durch die Brustbilder der Apostel in den Nebenapsiden, die zu den Geschichten in den Seitenschiffen des Langhauses gehören. Auch sonst sorgt in der ganzen Kirche eine Fülle von Brustbildern und ganzen Figuren von biblischen oder anderen heiligen Personen an allen Gurtbögen und unteren Wandteilen für gedankliche Verbindung aller Räume untereinander, wieder nach dem Muster byzantinischer Kirchen.

Es bleibt uns nur noch übrig, einen Blick auf die innere Fassadenwand des Mittelschiffes zu werfen. Dort erscheint über dem prächtigen königlichen Thron wie das himmlische Vorbild des irdischen Königs der thronende Heiland zwischen den Halbfiguren der Erzengel Michael und Gabriel und den ganzen Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus (Abb. 81). Es ist ein Werk in byzantinischen Formen, aber wesentlich jünger als die übrigen byzantinischen Mosaiken des

Langhauses. Auch das herrliche, durch Vögel belebte Rankenwerk mit den beiden Löwen enthaltenden Medaillons unmittelbar über dem Thron, gehört wohl einer späteren Zeit an. Neben Petrus ist das aragonische Wappen angebracht, und eine Inschrift an der vorderen Schmalwand des linken Seitenschiffes spricht unter



Abb. 81. Mosaik über dem königlichen Thron in der Cappella Palatina.

dem Jahre 1345 von Wiederherstellungsarbeiten. Der Kopf Christi hat, trotz aller Bemühung, ihn möglichst byzantinisch erscheinen zu lassen, doch auch etwas von dem Trecentocharakter. Die Jahreszahl 1478, gerade über dem Mosaik, gehört zu einer längeren Inschrift, die auf den beiden Seitenwänden des Mittelschiffes ihre Fortsetzung hat und den Namen des Königs Johann von Aragonien

nennt, unter dem wohl die Mosaiken im vorderen Teil des Mittelschiffes restauriert wurden.

Ungefähr gleichzeitig mit den Mosaiken des byzantinischen Kirchenteils der Cappella Palatina sind die 1148 vollendeten Mosaiken im Chor des Domes von



Abb. 82. Apsis des Domes zu Cefalù.

Cefalù gearbeitet worden (Abb. 82). Die Wölbung der Apsis nimmt wieder das gewaltige Brustbild des Erlösers ein. Die rechte Hand streckt er lateinisch segnend aus, in der linken hält er ein geöffnetes Buch, in dem in griechischer und lateinischer Sprache die Worte stehen: „Ich bin das Licht der Welt, wer mir nachfolgt, wird nicht in Finsternis wandeln, sondern wird das Licht des Lebens haben."

In dem Streifen darunter stehen die Madonna als Orantin, zu ihren beiden Seiten verehrend die vier Erzengel Raphael, Michael, Gabriel und Uriel, mit Heroldstäben und Weltkugeln in den Händen, in byzantinischer Prachtgewandung. Die folgenden beiden Streifen werden durch ein Fenster geteilt, sie ent-



Abb. 83. Kreuzgewölbe vor der Apsis im Dom zu Cefalù.

halten zwölf Apostel beziehungsweise Evangelisten. In dem Kreuzgewölbe vor der Apsis sind vier Seraphim und vier Cherubim dargestellt (Abb. 83). An den Seitenwänden darunter sind vier Zonen abgeteilt. In der obersten Zone befinden sich einander gegenüber in Medaillons die Halbfiguren Melchisedeks und Abrahams, jener mit den ganzen Figuren des Hosea und Moses (letzterer modern), dieser mit David und Salomo. Die zweite Zone ist den Propheten

Joel, Amos, Obadja — Jonas, Micha, Naum geweiht, die dritte Zone vier heiligen Diakonen, Petrus, Vincentius, Laurentius und Stephanus, und vier ritterlichen Heiligen, Theodoros, Georg, Demetrius, Nestor (Abb. 84). In der vierten Zone stehen die Heiligen Gregor, Augustinus, Sylvester, Dionysius — Nikolaus, Basilius, Johannes Chrysostomos und Gregorius der Theologe.

Christus, die von Erzengeln verehrte Madonna und die zwölf Apostel, dazu Seraphim und Cherubim, das sind dieselben Gestalten, die in den byzantinischen Kuppeln bei dem aus der Himmelfahrt Christi hervorgegangenen Typus auftreten. Und noch weiter geht die Analogie: die vier Evangelisten, welche sich unter den Aposteln befinden, werden in den Kuppelzwickeln dargestellt, die Propheten, Patriarchen und Märtyrer der vorderen Chorteile nehmen beim byzantinischen Typus die Wände des Kuppelraumes ein. In den Grundgedanken gleich ist der Chorschmuck von Monreale. Man hat hier also in den beiden kuppellosen Kirchen den Kuppelschmuck im Chor angebracht. Das ist sehr feinsinnig ausgedacht, denn, wie schon betont, war nach abendländischem Gefühl die Apsis die vornehmste Stelle der Kirche, und beim Fehlen der Kuppel war sie es auch wirklich. Da hat man den Schmuck von der vornehmsten Stelle einer byzantinischen Zentralkirche, nämlich der Kuppel, ganz folgerichtig in die Apsis übertragen.



Abb. 84. Mosaiken im Chorraum des Domes zu Cefalù.

Während beim Dom zu Cefalù, wenigstens in seinem jetzigen Zustande, nur der Chor mit Mosaiken geschmückt ist, ziehen sich beim Dom zu Monreale die Mosaiken über die ganze Kirche und bilden das umfangreichste mittelalterliche Mosaikwerk, das wir nicht nur in Sizilien, sondern überhaupt besitzen (Abb. 85). Die im 15. und 16. Jahrhundert daran notwendig gewordenen Wiederherstellungsarbeiten waren nicht sehr umfangreich. Beim Brande vom 9. November 1811 jedoch waren auch die Mosaiken so stark beschädigt worden, daß vieles ergänzt und erneuert werden mußte. In der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts, aus der die Mosaiken von Monreale stammen, sind die byzantinischen Grundgedanken schon etwas gelockert. Das Fehlen der Kuppel hat auf die Wahl der Gegen-

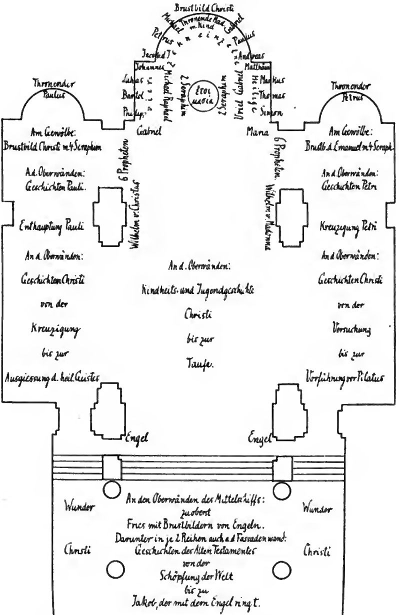


Abb. 85. Übersicht der hauptsächlichsten Mosaiken im Dom zu Monreale.

stände, besonders in dem eigentlich für die Kuppel bestimmten Raum, eingewirkt. An den Oberwänden der Vierung ist nämlich die Jugendgeschichte Christi bis

zur Taufe (die oberste Reihe ganz neu) dargestellt, mit Ausnahme der Verkündigung, die wieder einen hervorragenden Platz am Eingang zum Apsisraum gefunden hat. In der Cappella Palatina sorgt die architektonische Erscheinung schon für den Eindruck enger Verbindung zwischen dem byzantinischen und dem lateinischen Kirchenteil. Dort genügten die Brustbilder der Apostel Petrus und Paulus in den Apsiden, um die gedankliche Verknüpfung mit den Seitenschiffen und ihren Darstellungen aus dem Leben der Apostelfürsten herbeizuführen. In Monreale ist die architektonische Scheidung, wenigstens für den allgemeinen Eindruck, eine viel strengere. Da hat denn der Mosaikschmuck die Aufgabe erhalten, die enge Verbindung herzustellen. Das Neue Testament greift aus dem Presbyterium in das Langhaus über, und seine Darstellungen begleiten in den beiden Seitenschiffen die Darstellungen aus dem Alten Testament an den Oberwänden des Mittelschiffes. Es ist die größte Zahl der Wunder Christi, die in den Seitenschiffen dargestellt ist. Ferner läuft über den beiden Bilderreihen aus dem Alten Testament im Mittelschiff ein Fries mit Brustbildern von Engeln in Medaillons hin, Gestalten, deren Hauptplatz das Presbyterium ist. Zwei Engel in ganzen Figuren befinden sich am Triumphbogen, wie auch in der Cappella Palatina, als feierliche Einrahmung des Eingangs zum Presbyterium. Die letzten Wunder Christi und die Passion bis zur Vorführung vor Pilatus folgen im rechten Seitenarm des Kuppelraumes, und die Vorgänge von der Kreuzigung bis zur Ausgießung des heiligen Geistes im linken Arm. Aus den in den Seitenschiffen dargestellten Wundern Christi sind sehr feinsinnig zwei herausgehoben und dem Presbyterium zunächst angebracht. Es sind Szenen, in welchen jemand nicht für sich selbst, sondern für einen anderen um Heilung bittet, sich also als barmherzig und daher besonders wert der Beachtung durch Christus erweist. Im linken Seitenschiff bittet der Hauptmann von Kapernaum für seinen kranken Knecht, im rechten Seitenschiff das kananäische Weib für ihre besessene Tochter. Auch in der räumlichen Anordnung sind die beiden Szenen einander parallel, indem an der Schlußwand des Seitenschiffes, welche den Durchgangsbogen nach dem Presbyterium enthält, der betreffende Kranke liegt und Christus mit dem, welcher für ihn bittet, an der nach dem Mittelschiff zu liegenden Wand angebracht ist. Ganz besonders stark hat der Glaube auf beide gewirkt, weil beide vorher Heiden waren. Beidemal verwundert sich Christus über ihren Glauben. Zu dem Hauptmann von Kapernaum sagt er: „Wahrlich, solchen Glauben habe ich in Israel nicht gefunden." Bei dem kananäischen Weibe hat er zuerst abgelehnt, das Wunder zu vollziehen, und gesagt: „Es ist nicht fein, daß man den Kindern das Brot nehme und werfe es vor die Hunde." Als das Weib jedoch erwidert: „Ja Herr, aber doch essen die Hündlein von den Brosamen, die von ihrer Herren Tische fallen," da läßt sich der Herr erweichen und gewährt die Bitte mit den Worten: „O Weib, dein Glaube ist groß und dir geschehe, wie du willst."

Die Darstellungen aus dem Alten Testament befinden sich im Mittelschiff nicht nur an den seitlichen Oberwänden, sondern auch an der Fassadenwand. An letzterer treten noch drei Szenen aus der Legende der Heiligen Castus, Cassius und Castrensis dazu. Es waren nämlich Wilhelm II. zu seiner Hochzeit mit

Johanna von England vom Bischof von Capua die Gebeine des heiligen Bischofs Castrensis geschenkt worden, die der König unter dem Hochaltar des Domes von Monreale niederlegen ließ. Die Legenden von Castus und Cassius sind wohl zur Darstellung gewählt worden, weil diese Heiligen ebenfalls campanische Bischöfe waren.



Abb. 86. Apsis im Dom zu Monreale.

Im Chorraum (Abb. 86) haben wir wieder den Gedanken der Übertragung des Kuppelschmuckes einer byzantinischen Zentralkirche wie im Dom zu Cefalù. In der Wölbung der Apsis das gewaltige Brustbild des Erlösers. Darunter die thronende Madonna mit dem Kinde, die durch Inschrift als ἡ πανάχραντος, die Unbefleckte, bezeichnet wird, zwischen den beiden Erzengeln Gabriel und

Michael, zu beiden Seiten, auf die Seitenwände des chorartigen Raumes vor der Apsis übergreifend die zwölf Apostel und in dem Streifen darunter vierzehn Heilige. Am Gurtbogen vor der Apsis wie in der Palatina die ἑτοιμασία und zwar mit zwei Seraphim, zwei Cherubim mit den Köpfen der Evangelistensymbole und Rädern unter den Füßen und vier Erzengeln. An den Oberwänden des Raumes zwischen Chor und Vierung zwölf Propheten. Daß die Madonna in der Apsis von Cefalù als Orantin und in Monreale an derselben Stelle thronend mit dem Kinde erscheint, entspricht dem beliebigen Wechsel zwischen diesen beiden Darstellungen auch im Morgenlande. Über dem einen der beiden Throne wird König Wilhelm von Christus gekrönt, über dem andern überreicht der König der Madonna das Modell der Kirche. In den beiden Eckräumen vor den Nebenapsiden ist an der Decke das Brustbild des jungendlichen Emanuel und des bärtigen Christus mit je vier Seraphim abgebildet. In den Nebenapsiden herrscht wieder wie in der Cappella Palatina der abendländische Gedanke den Apostelfürsten hervorragende Stellung anzuweisen. In der Prothesis erscheinen nämlich der thronende Paulus und an den Seitenwänden davor Geschichten Pauli, im Diakonikon Petrus und an den Seitenwänden davor Geschichten Petri. Nur die Enthauptung des Paulus und die Kreuzigung Petri sind noch innerhalb der Seitenteile des Kuppelraumes angebracht an dem Bogen, der aus diesem in die Eckräume überführt, als Vorbereitung auf die letzteren und zur engeren Verknüpfung mit den Darstellungen aus dem Leben Christi. Brustbilder und ganze Figuren von alttestamentlichen und christlichen Gestalten beleben wieder alle freibleibenden oberen Teile der Kirche und stellen die gedankliche Verbindung zwischen allen Räumen her.

Der Palatina gegenüber ist in dem Bilderzyklus von Monreale entsprechend der vorgeschrittenen Zeit, welche die Normannen dazu benutzt hatten, die fremden Einwirkungen selbständiger zu verarbeiten, das Byzantinisch-Dogmatische mehr zurück und das Abendländisch-Historische in den Vordergrund getreten. Der weitaus größte Teil der Mosaiken ist in Monreale der historischen Erzählung biblischer Vorgänge gewidmet.

Parallel mit der Anordnung der sizilischen Mosaiken bald nach byzantinischen bald nach abendländischen Gedanken geht die Sprache der Inschriften. In der ganz byzantinischen Martorana sind alle Inschriften griechisch; derselben Sprache gehören in der Cappella Palatina sämtliche Namensbeischriften und auch ein Teil der sonstigen Inschriften auf den byzantinisch angeordneten Mosaiken der hinteren Kirchenteile an, während im Langhaus alle Beischriften lateinisch sind. In Cefalù haben die am höchsten gestellten Himmelsbewohner in der Apsis und am Kreuzgewölbe davor griechische Inschriften, während die Inschriften bei den Heiligen an den Seitenwänden meist lateinisch, nur bei den spezifisch griechischen Heiligen griechisch sind. Im Dom von Monreale mit seinen am spätesten ausgeführten Mosaiken haben nur noch die allerheiligsten Figuren des Chors, Christus, die Madonna und die Apostel, griechische Namensinschriften, alle übrigen Inschriften sind in lateinischer Sprache abgefaßt. Wir erkennen, daß auf Sizilien sowohl in der Architektur als auch in der Anordnung des Bilderschmuckes, ja sogar in der

Sprache das Byzantinische für heiliger galt als das Abendländische. Daß die Mosaiken auch in der Kunstform da am besten sind, wo sie in der Anordnung der byzantinischen Weise folgen, in der Martorana, im Presbyterium der Cappella Palatina, in den Chören der Dome zu Cefalù und Monreale, wird sich bei der folgenden künstlerischen Betrachtung ergeben.

Die Mosaiken der Martorana und die besseren der Cappella Palatina, das heißt diejenigen des Presbyteriums, stehen einander an künstlerischem Wert ziemlich gleich. Der Christus in der Kuppel der Martorana ist allerdings nicht glücklich, da der Kopf viel zu klein ist, auch die gebückte Stellung der vier sich vor ihm verneigenden Engel ist mißlungen. Sonst aber sind alle Figuren von schöner und edler Größe, erfüllt von würdigem Ernst. Sie haben das Sprechende der Augen, worin die byzantinische Kunst Meisterin war. Die Farben sind von schöner und angenehmer Harmonie. Die Geburt Christi schließt sich dem üblichen byzantinischen Kompositionstypus eng an. Der Tod der Maria ist eine der frühest datierten Darstellungen dieser Szene und hat den Typus, der im 12. und 13. Jahrhundert der herrschende war. Die Apostel und zwei Frauen sind klagend um das Lager der Toten versammelt. Christus steht daneben und hält die Seele seiner Mutter in Gestalt einer kleinen eingewickelten Figur in den Händen. Zwei Engel mit bedeckten Händen schweben von oben herab. Die Madonna hat ältliche Gesichtszüge; der Tod in ihrem Antlitz und die Trauer in den Gesichtern der Apostel sind gut gegeben. Weit weniger gelungen als die von der byzantinischen Kunst seit Jahrhunderten wiederholten heiligen Gestalten sind die Bildnisse des König Roger, der von Christus gekrönt wird, und der in kleiner Gestalt vor der Madonna niedergeworfene Admiral Georgios von Antiochia auf den wahrscheinlich von der alten Fassade stammenden Mosaiken. König Roger steht steif und unbeholfen da. Vor lauter Ängstlichkeit bei der ungewohnten Arbeit, Porträtzüge nach dem Modell wiederzugeben, ist das Gesicht des Königs unlebendig und starr geworden. Gänzlich mißglückt ist die kleine Gestalt des Admirals, der unter seinem gewölbten Mantel fast mehr an eine Schildkröte als an einen Menschen erinnert. Freilich ist es zweifelhaft, wie viel daran eine Wiederherstellung des 17. Jahrhunderts verschuldet hat.

In der Palatina ist der Unterschied zwischen den Mosaiken des Presbyteriums und des späteren Langhauses sehr groß. Schon durch die Farbe zeichnen sich jene aus, indem sie heiterer und harmonischer ist als in den Mosaiken des Langhauses, wenn sie auch an die brillante Farbengebung der besten byzantinischen Miniaturen nicht heranreicht, sondern im Vergleich zu diesen stumpf ist. Die Figuren haben noch ziemlich flüssige Bewegungen und noch nicht so dürftige Gliedmaßen wie im Langhause. Das Sprechende der Augen ist im Presbyterium ebensogut wie in der Martorana. Die Beseelung der Gesichter ist vollkommen gelungen, in der Seele aller Gestalten liegt ein heiteres Gleichmaß, während die Figuren des Langhauses etwas Mürrisches haben. Am besten sind die allerheiligsten Gestalten, namentlich das mehrfach wiederholte Brustbild Christi und die Engel. So sehr geschult war die byzantinische Kunst für den Ausdruck der Erhabenheit, daß selbst in den Szenen des Langhauses Gott, als eine von ihren Gewändern edel umflossene Gestalt, noch einen Abglanz

von der Hoheit und göttlichen Majestät früherer Darstellungen behalten hat. So gehören auch die Engel, welche vor Abraham erscheinen, zu den besten Gestalten des Langhauses. Sonst aber macht sich in den Körpern und den Gesichtern schon der Hang zum Vulgären bemerkbar, wodurch die byzantinische Kunst der späteren Zeit in seniler Kraftlosigkeit natürlicher zu wirken strebte. Einmal hat das Streben nach möglichst handgreiflicher Natürlichkeit einen großen Erfolg aufzuweisen, nämlich in der Blendung des Paulus auf dem Wege nach Damaskus. Wie Paulus tappt und hinfällt und sich dann unsicher vorwärts tastet, die blöden Augen suchend geradeaus gerichtet, ohne doch etwas sehen zu können, das ist ganz vorzüglich wiedergegeben.

Die besten von allen sizilischen Mosaiken sind die des Domes von Cefalù, die nach einer lateinischen Inschrift am untern Rande des Apsisschmuckes König Roger im Jahre 1148 arbeiten ließ. Ich kann hier über den künstlerischen Wert dieser Werke nur wiederholen, was ich vor den Originalen aufgeschrieben und schon in meinem Buch über „Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter" verwertet habe. Die Form zeigt die byzantinische Kunst noch auf ihrer vollen Höhe. Die Typen und die Gewandbehandlung sind noch nicht Schema, sondern Stil, allerdings ein Stil, welcher hart an das Schema streift. Um so individueller sind die Köpfe. Christus ist der Typus eines ernsten Mannes mit regelmäßigen, hageren Gesichtszügen. Die braunen Augen sind groß, der Künstler getraute sich, sie auch ohne die sonst im Byzantinischen häufig vorkommende unnatürliche Erweiterung in dem Antlitz dominieren zu lassen. Das rechte Auge sieht etwas mehr nach einwärts als das linke, wodurch der Künstler eine größere Intensität des Blickes erreicht hat. Die Nase ist lang und schmal, ein klein wenig gebogen. Besonders ausdrucksvoll ist der Mund mit seinen fest geschlossenen Lippen, in denen unbeugsamer Wille liegt. Das Antlitz ist von langem, hellbraunem Haar umflossen, der nach unten sich zuspitzende Bart ist von dunklerem Braun. Auch die Hände Christi sind lebendig und individuell, die Finger noch nicht so stockartig wie in den Mosaiken von Palermo und Monreale.

Der Mantel der Madonna fällt sehr edel von den Schultern und den erhobenen Armen herab. In den regelmäßig schönen Gesichtern der Erzengel liegt tiefernste Andacht, während die Gesichter der Seraphim und Cherubim im Kreuzgewölbe den Ausdruck zu lieblicher Anmut und lyrischer Empfindung abstufen.

Wie in den Mosaiken von Palermo und Monreale sind auch hier die allerheiligsten Gestalten, Christus, die Madonna und die Engel am besten gelungen und angesichts der Meisterwerke von Cefalù kommt es uns noch besonders zum Bewußtsein, daß die byzantinische Kunst einen Ausdruck für das Göttliche, Erhabene gefunden hat, der in seiner Art nicht wieder überboten worden ist. Auf ihren obersten Himmelsbewohnern liegt noch ein Abglanz der unzerstörbaren Heiterkeit und Harmonie der antiken Götterwelt und andererseits die transcendentale Seligkeit der altchristlichen Zeit.

Mit großer Feinheit hat der Künstler von Cefalù den idealtypischen Gesichtern der allerheiligsten Figuren die idealisiert-individuellen Gestalten der

Apostel und Evangelisten untergeordnet. Alle sind verschieden in ihrer Erscheinung, und sie durchlaufen alle Altersstufen vom jungen Mann bis zum Greis. Das Haar wechselt von Blond durch verschiedene Arten von Braun bis zum Weiß des Alters. Einige sind bartlos, bei den anderen wechselt die Form des Bartes. Petrus und Paulus haben die bekannten Typen, aber lange nicht in der einseitigen Übertreibung wie in den Mosaiken von Palermo und Monreale. In den Gesichtern und in der Erscheinung aller Apostel und Evangelisten spricht sich heitere vornehme Ruhe und vollkommenes Gleichmaß der Seele aus: die Augen blicken in milder Hoheit. Es sind Männer, in denen alles abgeklärt ist durch die Aufnahme der Heilswahrheiten der christlichen Kirche.

Wieder eine Stufe abwärts steigt der Künstler in der Charakterisierung der alttestamentlichen Gestalten und der Heiligen an den Seitenwänden des Chorraumes. Hier herrscht das Individuellporträtartige vor und auch die innerliche Hoheit ist nicht so groß wie noch bei den Aposteln und Evangelisten. Die Propheten sind fast alle Greise mit markigen Charakterköpfen; auch David hat schon weißes Haar, steht aber noch in voller männlicher Kraft; Salomo ist bartlos jugendlich. Bis zu wie individueller Charakteristik der Künstler vordringt, erscheint zum Beispiel beim heiligen Johannes Chrysostomos, welchen er als hageren Fanatiker schildert. Trotzdem haben alle Gesichter etwas von dem byzantinischen Typus, der hier aber nur als Stil wirkt.

Diese Kunst konnte noch alles ausdrücken, was sie wollte, sie ist noch vollkräftig, bei ihr ist noch nichts leere Formel, und keine Form wird gedankenlos hingesetzt wie bei den schlechtern Mosaiken von Palermo und jenen von Monreale. Nicht wie jene sind die Mosaiken von Cefalù koloristisch arm. Das Matte der Farben scheint beabsichtigt zu sein, es trägt zur vornehmen Wirkung des Ganzen bei.

In den Mosaiken des Domes zu Cefalù, der Martorana und des Presbyteriums der Cappella Palatina haben wir die Werke byzantinischer Künstler vor uns. Im Langhaus der Cappella Palatina dagegen sind wahrscheinlich abendländische Schüler von ihnen tätig gewesen, und so war es wohl auch bei den Mosaiken von Monreale, den künstlerisch wenigst bedeutenden von allen. Höchstens ein Teil des Apsisschmuckes ist vielleicht von byzantinischen Künstlern gearbeitet worden. Das kolossale Brustbild des Erlösers ist nämlich großartig schön; Würde, Majestät und Hoheit liegen darin, aber es ist eine sehr genaue Wiederholung des Brustbildes in Cefalù an derselben Stelle und die Vorzüge des Werkes stammen wohl von der engen Anlehnung an dieses herrliche Muster. Auch wo sonst Göttlichkeit ausgedrückt werden soll, in der Figur des Heilands, in den biblischen Szenen und in den Engeln ist dieses dank den edlen Vorbildern gut erreicht. In den historischen Szenen ist das Hauptverdienst die Komposition, da sie sich an die alte byzantinische Tradition anschließt, aber der eigentliche Geist und das wahrheitsgetreue Leben sind nicht mehr darin, sondern die Erzählung ist lahm und temperamentlos. Die Figuren sind körperlich dürftig, haben magere Gliedmaßen und ihre Bewegungen sind unelastisch und unharmonisch. Die Augen sind unnatürlich vergrößert, weil der Künstler hoffte, dadurch das fehlende innere Leben ersetzen zu



Abb. 87. Faſſade von San Francesco zu Palermo.

können. Die Zeichnung iſt unſicher, die Faltengebung eckig und unſchön, die Färbung ohne feinere Harmonie. Vielleicht ſind die Künſtler gezwungen worden, ſehr ſchnell zu arbeiten, damit das umfangreiche Werk bald fertig wurde, und daher ſind manche Flüchtigkeiten zu erklären. Trotz aller dieſer Mängel iſt der Geſamteindruck des Moſaikſchmuckes doch ein grandioſer.

Die ſiziliſchen Moſaiken gehören wie die des gleichen Zeitalters in San Marco zu Venedig und die frühchriſtlichen zu Ravenna mehr zur morgenländiſchen als zur abendländiſchen Kunſtgeſchichte und geben ſehr erwünſchte Zwiſchenglieder in der Entwickelung der byzantiniſchen Kunſt ab, ja ſind die weitaus umfangreichſten Denkmäler, welche die byzantiniſche Moſaikmalerei hinterlaſſen hat. Wenn wir den Eindruck des ausgedehnten Moſaikſchmuckes von Monreale mit der künſtleriſchen Bedeutung desjenigen von Cefalù in Gedanken verbinden, ſo können wir uns ein Bild davon machen, eine wie überwältigende

Wirkung eine in allen ihren Teilen mit Mosaiken ausgestattete byzantinische Kirche aus der guten Zeit ausgeübt haben muß, welche Fülle von Gedanken, welche reichen Beziehungen, welch nimmermüder Wechsel, welches künstlerische Leben dort geherrscht haben müssen.

* * *

Noch heute erkennen wir aus den Kunstwerken der Normannenzeit unmittelbar, daß die Beziehungen Palermos damals weithin über Europa, Asien und Afrika



Abb. 88. Radfenster von S. Agostino zu Palermo.

reichten, daß es eine weltbedeutende Stellung hatte, ja die hervorragendste Stadt überhaupt war. Für den Normannenstaat folgte noch eine größere Zeit, die der Hohenstaufen, in welcher ein deutscher Kaiser sich in erster Linie als Süditaliker fühlte und von da aus sein großes Reich regierte. Heinrich VI. sah noch Palermo als seine Residenz an, aber Friedrich II. hat dort nur ausnahmsweise geweilt, seinen Wohnsitz vielmehr meist im Süden des italischen Festlandes genommen. So kommt es, daß schon die nächste Zeit nach dem Tode des letzten Normannenkönigs keine größeren Kunstwerke mehr in Palermo hinterlassen hat. Einzelne Elemente der sizilischen Kunst zur Zeit der Normannen fanden schon zu Ende des 12. Jahrhunderts ihren Weg nach Unteritalien und breiteten sich dort namentlich während der Herrschaft Friedrichs II. aus. Das schnelle Sinken der politischen Bedeutung



Abb. 89. Malerei an der Holzdecke des Palazzo Chiaramonte zu Palermo. von Simone di Corleone und Cecco di Naro.

Siziliens und Unteritaliens unter den Aragonesen und ihren Nachfolgern hat es mit sich gebracht, daß zu Palermo alle späteren Perioden in bezug auf die Kunst weit hinter die Normannenzeit zurücktreten. Palermo spielt fortan in der Kunst eine so untergeordnete Rolle, daß wir uns über die späteren Werke kurz fassen können.

Wir haben schon an der Fassade des Domes gesehen, wie lange noch die romanischen Formen in das Zeitalter des gotischen Stils nachwirkten.



Abb. 90. Der Triumph des Todes. Wandgemälde im Palazzo Sclafani zu Palermo.

Daß dort nicht nur das Bestreben, die neuen Teile mit den alten in Einklang zu halten, dafür maßgebend war, erhellt unter anderem aus dem Portal der Franziskanerkirche (Abb. 87) zu Palermo, das auf Kosten der Familien Chiaramonte und Abbatelli im Jahre 1302 gearbeitet wurde. Dort haben wir auf acht Säulen, die teilweise von älteren Bauten entlehnt sind, im Spitzbogen das normannische Zickzackornament, dessen Reihen mit schmalen Blätterbändern abwechseln. Auch in



Abb. 91. Vorhalle von S. Maria della Catena. Palermo.

dem Abschluß des Sanktuariums der im übrigen 1277 errichteten Kirche klingt noch die ältere Weise nach, indem er von einer einfachen Apsis gebildet wird. Überhaupt zeigt die Dürftigkeit der Kirche, daß die Bettelmönche, diese hervorragenden Träger des gotischen Stils, in Palermo nur schwer Eingang fanden, weil sie mit der Eifersucht der älteren Orden und der Abneigung der Bevölkerung zu kämpfen hatten. Auch die Fassade von S. Agostino, welche wie die von S. Francesco dem 14. Jahrhundert angehört, zeigt ein Beharren bei den schönen romanischen Formen, sowohl in dem farbig behandelten Rauten- und Blätterornament der Portallünette, als auch in dem Radfenster, dessen Speichen durch Säulen, mit sich durchschneiden-

den Bogen, gebildet werden (Abb. 88). Manche romanischen Einzelheiten, wie das Eckblatt an den Säulenbasen, erhalten sich bis in das 16. Jahrhundert, zum Beispiel in S. Maria di Portosalvo und S. Maria nuova.

Unter den gotischen Palästen, die das Festungsartige der normannischen beibehalten, ragen die Palazzi Chiaramonte und Sclafani hervor. Ersterer, zeitweilig Wohnung der Vizekönige, seit 1600 Sitz der Inquisition, jetzt Appellhof und Zahlamt, wurde seit 1307 erbaut. Er besteht, wie die romanischen Paläste,



Abb. 92. Santa Caterina zu Palermo.

aus verschieden hohen Teilen, deren Zahl sich hier auf zwei beschränkt. Gotisch ist eigentlich nur die Fensterbildung. Die bemalte Holzdecke des großen Saales ist ein Nachklang der arabischen Deckendekoration, wie wir sie in der Cappella Palatina kennen gelernt haben. Ihre zahlreichen Felder (Abb. 89) sind in den Jahren 1377—1380 von Simone di Corleone und Cecco di Naro mit Ornamenten und Figuren bemalt worden. In buntem Wechsel sehen wir Heilige oder biblische, mythische, heroische, allegorische, historische und einige erotische Gegenstände dargestellt, unter anderem das Urteil des Salomo, die Geschichte der Susanna, Patriarchen, Propheten, Sibyllen, Apostel und andere Heilige, die Geschichten

von Herakles, Kastor und Pollux, der Argonauten mit Jason und Medea, den trojanischen Krieg, Aenaeas und Dido in Karthago, zahlreiche Rittergeschichten, wahrscheinlich in Zusammenhang mit den sizilianischen Familienwappen, auch Darstellungen aus dem Sagenkreis Karls des Großen.

Der Palazzo Sclafani, der dem königlichen Palast an der Piazza Vittoria gegenüber liegt, wurde 1330 erbaut, diente seit dem 15. Jahrhundert als Hospital und wird jetzt als Kaserne benutzt. Seine Fassade ist mit Spitzbogen dekoriert, welche sich durchschneiden und spitzbogige gekoppelte Fenster einschließen. Unter den Arkaden des zweiten Hofes befindet sich ein Wandgemälde aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, das den Triumph des Todes (Abb. 90) darstellt, im Gedanken und in der Komposition von einem italienischen Werk, dem berühmten Bilde gleichen Gegenstandes im Campo Santo zu Pisa, beeinflußt, das aber, wie die Typen der dargestellten Figuren, ihre Tracht, die Landschaft, sowie die Eigenart des Naturalismus beweisen, von einem Niederländer gemalt worden ist. Der Überlieferung nach soll der Maler, den wir mit Malstock und Pinsel in den Händen am linken Rande des Bildes erblicken, in dem Hospital, das sich damals in dem Palaste befand, krank gelegen haben. In demselben Hofraum befand sich noch ein Jüngstes Gericht, das im Jahre 1723 zerstört wurde, mit der Jahreszahl 1490 bezeichnet war und dieselbe Künstlerhand gezeigt haben soll. — Kleinere gotische Werke sind der Turm Pizzuto, der zum Palast des Herzogs von Pietratagliata gehört, der Turm der Quaranta martiri, das schöne gotische Fenster am erzbischöflichen Palast und das Portal der Kirche S. Maria di tutte le grazie.



Abb. 93. Porta nuova zu Palermo.

Wieder zeigte sich beim gotischen Stil wie vorher beim romanischen ein schwerfälliges Beharren bei den einmal angenommenen Formen. Die 1501 errichtete Fassade des Gebäudes der Arciconfraternità dell' Annunziata bei S. Giorgio hat noch ganz gotische Formen, die im 16. Jahrhundert erbaute Kirche S. Maria di Portosalvo ist noch eine gotische Hallenkirche. Ebenso ist der einzige Überrest der ebenfalls im Anfange des 16. Jahrhunderts erbauten Kirche dello Spasimo,



Abb. 94. Porta felice zu Palermo.

für welche Raphael die jetzt in Madrid befindliche Kreuztragung malte, der Triumphbogen noch gotisch. Mehrfach tritt auch ein Schwanken zwischen verschiedenen Stilen auf. So sind die meisten Fenster des 1495 erbauten Palazzo Patella in der Via Allora nach Renaissanceweise mit gradlinigem Sturz versehen, ein Fenster des rechten Turmes dagegen zeigt gotisches Stab- und Maßwerk und die Kapitelle der Portalpfosten sind sogar romanisch gebildet. An den reizvollen Vorhallen der Kirchen S. Maria della Catena (Abb. 91) und S. Maria nuova mit ihren gedrückten Rundbögen vermischen sich gotisches und Renaissanceempfinden miteinander. Die erst 1627 vollendete Kuppelkirche S. Giovanni dei Napolitani nähert sich wieder dem byzantinischen Typus.

Fast noch spärlicher als die Gotik ist die Baukunst der Renaissance in Palermo vertreten. Eines ihrer bedeutendsten Werke haben wir schon in dem dreigeschossigen Arkadenhofe des königlichen Palastes, der um das Jahr 1600 errichtet wurde, kennen gelernt (vergl. Abb. 9). Ein schöner Frührenaissancebau ist der Palazzo S. Cataldo. Unter den Kirchenbauten sind die kleine hübsche Kirche S. Marco, die im Innern schön ausgestattete Kirche S. Maria dei miracoli von 1547, die anmutige Kirche S. Giorgio dei Genovesi von 1591 und S. Caterina (1566—1596) mit einer Fassade, die in zwei Geschossen durch Pilaster wohllautend gegliedert ist (Abb. 92), zu nennen. — Renaissanceformen hat auch die Porta nuova, die mit dem königlichen Palast durch eine große

Terrasse verbunden ist (Abb. 93). Sie wurde 1460 errichtet zur Feier des Einzuges Karls V. nach seinem Siege in Tunis und nach einer Pulverexplosion infolge Blitzschlages im Jahre 1535 von Gaspare Guercio wiederhergestellt. Der untere Hauptteil hat die Form eines Triumphbogens mit einem Tor und vornehmer Pilasterteilung. In der Attika sind ovale Nischen mit Büsten angebracht. Das obere Stockwerk mit einigen Zimmern, in denen 1860 Garibaldi



Abb. 95. Inneres der Kirche S. Giuseppe de' Teatini zu Palermo.

wohnte, hat eine Loggia mit Rundbogenarkaden, darüber erhebt sich eine vierseitige Pyramide mit Laterne.

Der Porta nuova, die am Ende der uralten Hauptstraße Palermos nach der Landseite zu steht, entspricht als Abschluß der Hauptstraße an der Seeseite die **Porta felice**, die 1582—1637 errichtet wurde und schon Barockformen aufweist. Zwei gewaltige Pylonen stehen frei nebeneinander zu beiden Seiten der Einfahrt; nach der Seeseite zu sind schwülstige Brunnen und Statuen der heiligen Jungfrauen Cristina und Ninfa angebracht (Abb. 94). Auch die Mitte der Hauptstraße, da wo sie von

der zweitbedeutendsten Straße, der Via Macqueda, rechtwinklig durchschnitten wird, die sogenannten Quattro Canti, ist vom Barockzeitalter, das sich auf künstlerische Disponierung des Stadtbaues und Hervorheben einzelner wichtiger Punkte meisterhaft verstand, geschmückt worden. Die vier Ecken sind in leicht gebogener Linie abgeschrägt und eine Dekoration in drei Stockwerken mit Säulen und Pilastern und den Statuen der vier Jahreszeiten, der spanischen Könige, der heiligen Jungfrauen von Palermo, letztere beiden in Nischen, ausgestattet. Das geschah im Jahre 1609 unter dem Vizekönig Marques de Villena, nach dem der kleine Platz auch Piazza Vigliena genannt wird.

Wie die meisten größeren Städte Italiens hat auch Palermo seine Hauptphysiognomie durch das Barockzeitalter erhalten. In allen Stadtteilen erheben sich Barockkirchen und -paläste. An der Südecke der Quattro Canti liegt die Kirche S. Giuseppe de' Teatini aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, eine kolossale Säulenbasilika mit üppiger Dekoration (Abb. 95). Von 1628 stammt ein Prachtbau von Amato, die Kirche S. Salvatore, ein Oval mit drei gewaltigen Nischen von schöner Lichtwirkung. Von 1640 ist die riesige Kirche S. Domenico (Abb. 96), von 1680 die Kirche della Pietà; 1683 wurde die reiche Jesuitenkirche vollendet, in deren Nähe sich ein anderer üppiger Bau des 17. Jahrhunderts, die Kirche del Carmine maggiore, erhebt. Groß ist die Zahl der Barockpaläste jenes Zeitalters.



Abb. 96. San Domenico zu Palermo.

Die Renaissanceplastik wurde in Palermo durch norditalienische Künstler aus der Lombardei, von den Seen von Lugano und Como, von Carrara und aus anderen Gegenden eingeführt. Einer von diesen Norditalienern war Francesco Laurana aus Istrien. Er hielt sich in Palermo, soweit wir wissen, 1468—71 auf. In den ihm zugeschriebenen Madonnenstatuen im Dom von 1469 und in S. Crocefisso de Noto von 1471 sowie im Museum schloß sich der Künstler an den gotischen

Madonnentypus Siziliens, der etwas Weiches und Zierliches hat, an, während die Reliefs der Kirchenväter und Evangelisten in S. Francesco (1468) derb naturalistisch und malerisch gestaltet sind. Am besten sind die ihm zugeschriebenen Büsten, welche die in jenen Werken getrennt auftretenden Eigenschaften in angenehmer Weise vereinigen. Das Museum zu Palermo besitzt die Büsten eines Jünglings (Abbildung 97) und eines jungen Mädchens.



Abb. 97. Francesco Laurana (?): Büste eines Jünglings im Museum zu Palermo.

Während Francesco Laurana ein Fremdling in Sizilien blieb, faßte die lombardische Künstlerfamilie Gagini dort für mehrere Generationen festen Fuß. Domenico Gagini aus Bissone am Luganersee kam vielleicht von Neapel aus, wo er wahrscheinlich an dem Triumphbogen von Castelnuovo arbeitete, 1463 nach Palermo und starb dort 1492. Ihm wird das große Weihwasserbecken im Dom zugeschrieben. Das bedeutendste Mitglied der Familie war sein Sohn Antonio Gagini (1478—1536), dessen Name zu einem Sammelbegriff für die meisten Renaissance-Marmorskulpturen Siziliens geworden ist. Das meiste mag in der Tat ihm und seinen Söhnen und Neffen angehören. Das Hauptwerk der Schule, den jetzt über die ganze Kirche verstreuten plastischen Schmuck der Domapsis, haben wir schon kennen gelernt. Am erzbischöflichen Palast neben dem Dom verzierten die Gagini ein Eckfenster. In der Kirche della Gancia werden die Skulpturen der Kanzel und zwei Halbfiguren der Verkündigung an den Pfeilern des Chors, in S. Domenico in der Kapelle rechts vom Chor ein Relief und eine Pietà auf sie zurückgeführt. Von 1535 stammt in S. Cita ein großes Marmorwerk, an dem verschiedene Glieder der Künstlerfamilie tätig gewesen sind (Abb. 98). Im Museum befinden sich von Werken ihrer Werkstatt das Monument der Cecilia Aprilis von 1495, ein heiliger Georg von 1520 und zwei Madonnenstatuen von 1516 und 1528. Ein allgemeines anmutiges Schönheitsempfinden, das auf die Antike und gutes Naturstudium zurückgeht, ist allen diesen Werken eigen. —

Von zwei Florentiner Bildhauern Camilliani und Nacherino ist um 1550

der große, ursprünglich für eine Villa bestimmte Brunnen auf Piazza Pretoria (Abb. 99) gearbeitet. Eine Brunnenanlage der Barockzeit ist die Fontana del Garraffo auf Piazza Marina von Paolo Amato aus dem Jahre 1698 (Abb. 100). — Die Nachwirkung der Gagini ist noch bis zu Giacomo Serpotta (1655—1732) zu erkennen, der im übrigen ein Nachfolger Berninis, in Palermo zahlreiche Stuckdekorationen von leichter, an das Rokoko erinnernder Grazie geschaffen hat, in S. Matteo, in den Oratorien di S. Lorenzo, del SS. Rosario und di S. Cita (Abb. 101).

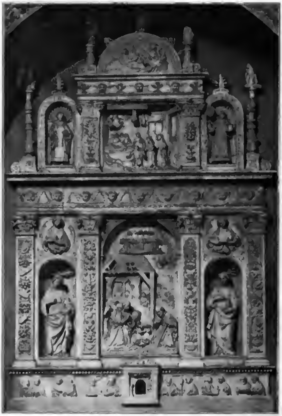


Abb. 98. Mittelteil des Marmoraltars in S. Cita zu Palermo, von den Gagini.

Die Renaissancemalerei Palermos ist kaum der Beachtung wert. Der von einem Niederländer ausgeführte Triumph des Todes im Palazzo Sclafani gibt uns schon einen Fingerzeig, welche große Rolle die niederländische Kunst damals in Palermo spielte. Antonello da Messina steht in der Tat mit seinem Studium der niederländischen Malerei im 15. Jahrhundert in Sizilien durchaus nicht einzeln da, auch die Malerei Palermos lehnte sich in weitgehender Weise an dasselbe Vorbild an. In ihrer schwachen Eigenart suchten die Maler aber



Abb. 99. Brunnen auf Piazza Pretoria zu Palermo.

auch aus anderen Quellen zu schöpfen und griffen dabei nach verschiedenen Teilen des italienischen Festlandes hinüber. Es spiegeln sich oft mehrere Vorbilder in den Arbeiten desselben Meisters. Nach einigen Übergangswerken wie das Triptychon von 1453 in S. Maria la Misericordia zu Termini Imerese und das Triptychon mit der Madonna, Petrus und Johannes dem Evangelisten von 1462 aus Alcamo im Museum zu Palermo tritt uns als der älteste unter den Renaissancemalern Palermos Tomaso de Vigilia, der zuerst im Jahre 1461 erwähnt wird, entgegen. Es gibt eine ganze Anzahl bezeichneter und datierter Bilder von ihm, die aber meistens so schlecht erhalten sind, daß sich daraus kaum ein Urteil über den Künstler gewinnen läßt. Verhältnismäßig gut erhalten ist nur ein Triptychon vom Jahre 1486 im Besitz des Herzogs von Verdura zu Palermo (Abb. 102). Auf der Mitteltafel thront die Madonna zwischen Engeln und Heiligen, die Seitentafeln zeigen die Heiligen Christoph und Dominicus, außen Sebastian und einen andern Heiligen. Hier haben die Köpfe schon mehr Individualität gewonnen und niederländischer Einfluß ist nicht zu verkennen. Auch Fresken sind von dem Künstler, wenn auch stark beschädigt, erhalten. Sie stammen aus einer Kapelle zu Risalàimi bei Missilmeri und befinden sich jetzt im Museum zu Palermo. Die Apsiswölbung enthielt nach dem Muster der Normannenkirchen das kolossale Brustbild des Erlösers. Unter den übrigen Darstellungen ragt eine thronende Madonna mit zwei knienden weiblichen Heiligen und Engeln hervor. Wir haben hier neben niederländischer Beeinflussung eine lyrische Zartheit der Empfindung, die an Perugino und andere Umbrier erinnert. Das letzte bekannte

Datum aus dem Leben des Künstlers ist 1494 oder 1497. In Kruzifixen hielt sich die altertümliche Weise am längsten, wie das dem Pietro Rozzolone zugeschriebene Kruzifix von 1484 in der Hauptkirche von Termini Imerese zeigt.

In Urkunden viel genannt wird Antonio Crescenzio, der 1467 geboren wurde und 1542 starb. Die einzigen sicheren Werke aber, die wir von ihm besitzen, sind zwei schlechte Kopien der Kreuztragung von Raphael, die sich früher



Abb. 100. Fontana del Garaffo. Palermo, Piazza Marina.

in der Kirche dello Spasimo befand, die eine von 1537 in Sciacca, die andere von 1538 im Museum zu Palermo. Nach diesen Leistungen scheint es sehr zweifelhaft, daß Antonello Panormita, der sich auf zwei ganz guten Bildern nennt, derselbe Künstler ist. Das eine von 1497, eine thronende Madonna zwischen Margareta und Barbara, befindet sich im Museum zu Syrakus und stammt aus der dortigen Kapuzinerkirche (Abb. 103). Es ist recht eckig und befangen, aber mit dem Streben nach Individualisierung der Köpfe. Das andere, die Madonna in einer Felsenlandschaft zwischen Katharina und Agathe und den Halbfiguren eines Stifterpaares von 1528 in der Kirche della Gancia zu Palermo zeigt eine wesentlich

reifere Kunst mit den vollen Formen und dem Schönheitsempfinden der Hochrenaissance.

Bis vor kurzem wurde als Hauptwerk des Crescenzio eine Heilige mit einem Engel im Dom zu Palermo genannt (Abb. 104). Gioacchino di Marzo jedoch, der neueste Forscher über die Renaissancemalerei Palermos, schreibt es dem zwischen 1485 und 1501 erwähnten Riccardo Quartararo zu. Das Bild, das wohl eher die hl. Barbara als, wie gewöhnlich angenommen, die hl. Cäcilia darstellt, hat etwas von dem herben Charakter der toskanischen Quattrocentomalerei, erinnert aber auch an oberitalienische Werke und ist vielleicht gar nicht



Abb. 101. Serpotta: Stuckdekoration in der Kapelle der Compagnia di S. Cita.

das Werk eines Siziliers, sondern eines Norditalieners. Toskanische neben starken niederländischen Anklängen haben die verdorbenen Chiaroscuro-Fresken in der Kapelle la Grua von S. Maria di Gesù am Fuß des Monte Grifone. Sie stellen den heilgen Bernardino von Siena und vier Szenen aus seiner Legende dar. Stark niederländisch sind dann die Tafel mit Petrus und Paulus von 1494 im Museum zu Palermo und die weit freieren, also wohl beträchtlich späteren Halbfiguren des Täufers und des heiligen Jakobus im Palazzo Torremuzza zu Palermo, alles Werke, die von di Marzo dem Riccardo Quartararo zugeschrieben werden.

Mit Tomaso de Vigilia und Pietro Rozzolone manches gemeinsam haben die Bilder von Antonello da Saliba, aber dieser Künstler vervollkommnete



Abb. 102. Triptychon von Tomaso de Vigilia. 1486.
Im Besitz des Herzogs von Verdura zu Palermo.

sich durch das Studium der Bilder des Antonello da Messina so sehr, daß er die übrigen sizilischen Lokalmaler überragte. Ein frühes Bild von ihm haben wir schon in Catania kennen gelernt. Zu Palermo im Museum ist das allerdings unbezeichnete und nicht unbezweifelte Hauptwerk von ihm ein Bild mit dem thronenden Thomas von Aquino als Sieger über Averroes aus S. Domenico. Ein anderes Werk seiner Hand von 1490, eine Anbetung, befindet sich in der Chiesa del Cancelliere.

Mit dem 16. Jahrhundert verließ die sizilische Malerei die niederländischen, toskanisch-umbrischen und norditalischen Vorbilder und wandte sich an die römische Hochrenaissance. Der Hauptkünstler ist Vincenzo di Pavia, genannt Ainemolo (bekannt bis 1542). Wenn die Zuweisung einer von Engeln gekrönten Maria im Museum zu Palermo an ihn richtig ist, begann er mit Anlehnung an Perugino, dann aber besuchte er Rom und trat in den Kreis Raphaels, wo er wahrscheinlich bei Polidoro Caldara da Caravaggio in die Lehre ging. In geschickter Weise verstand er von Raphaels vornehmer Komposition und seinem edlen Schönheitsempfinden zu lernen. In seine Kreuzabnahme aus S. Domenico (Abb. 105) im Museum zu Palermo nahm er einige Figuren aus Raphaels Spasimo di Sicilia direkt herüber. Zu diesen Elementen kam eine milde, warme Farbengebung. Es fehlt aber durchaus an tieferer Charakteristik und persönlicher Eigenart. Von seinen

zahlreichen Bildern im Museum und in Kirchen Palermos ist wohl das beste ein Gemälde in S. Pietro Martire, welches die thronende Madonnengruppe mit den heiligen Petrus Martyr, Stephan, Agathe und Katharina darstellt.

Unter den Malern des 17. Jahrhunderts herrschte Pietro Novelli (1603—1647), der sich an die neapolitanische Schule anschloß und kräftigem



Abb. 103. Antonello Panormita: Thronende Madonna zwischen Margareta und Barbara. Syrakus, Museum.

Naturalismus huldigte. Besonders Charakterköpfe gelangen ihm gut, zum Besten gehören seine Mönchsbilder. In vielen Kirchen und im Museum Palermos werden Werke seiner Hand aufbewahrt. Im Treppenhause des Klosters von Monreale befinden sich Gemälde mit dem heiligen Benedikt und den Häuptern des Benediktinerordens (Abb. 106).

Weit überragt werden diese Bilder durch ein anderes Gemälde des 17. Jahrhunderts, durch die große Madonna del Rosario auf dem Hochaltar der

Compagnia del Rosario bei S. Domenico von der Hand des Anton van Dyck (Abb. 107). Dieser große Niederländer war im Jahre 1624 in Palermo, wo er das Gemälde begann. Infolge des Ausbruchs der Pest verließ er die Stadt früher, als er gedacht hatte, nahm das Gemälde mit und vollendete es, wie aus der im Archiv der Brüderschaft erhaltenen, vom 8. April 1628 datierten Abrechnung hervorgeht,



Abb. 104. Heilige mit einem Engel. Gemälde im Dom zu Palermo.

in Genua. Auf dem Gemälde ist die heilige Jungfrau, umgeben von Engeln und von den Schutzpatronen Palermos und Siziliens, den Heiligen Dominicus, Katharina von Siena, Rosalia und drei andern weiblichen Heiligen. Als Anspielung auf die Pest, die ihn von Sizilien vertrieb, hat der Künstler vor einem Totenkopf ein Kind angebracht, das sich die Nase zuhält.

* * *

Die Schätze des Museo Nazionale (Abb. 108) zu Palermo beginnen, chronologisch genommen, mit einigen vorgeschichtlichen Funden, Töpfen und Steinwaffen. Von den Antiken haben wir die Metopen von Selinus und einige andere Werke schon im ersten Bande kennen gelernt. Nachzutragen wäre noch über die beiden Bronzewidder, daß sie nach R. Salvo di Pietraganzili von dem byzantinischen Feldherrn Georgios Maniakes nach seiner Eroberung von Syrakus im Jahre 1040 in sein Schloß überführt wurden. Im Jahre 1448 ließ ein Marchese di Geraci sie in seinen Palast zu Castelbuono bringen. Später wurden sie einem seiner Nachkommen wegen Rebellion konfisziert und im königlichen Schlosse zu Palermo aufgestellt. Bei der Revolution von 1848 warf das Volk sie von einem Balkon herab. Der eine zerschellte in tausend Stücke und konnte nicht mehr zusammengesetzt werden, der andere dagegen wurde aus seinen Stücken wiederhergestellt.



Abb. 105. Vincenzo di Pavia genannt Ainemolo: Kreuzabnahme. Palermo, Museo Nazionale.

Unter den übrigen Antiken des Museums ragt die teilweise ergänzte Marmorstatue eines einschenkenden Satyrs (Abb. 109) aus Torre del Greco hervor, eins der schönsten Exemplare dieser auf den Kreis des Praxiteles oder vielleicht als Jugendwerk auf den Meister selbst zurückgehenden Figur. In der linken Hand ist ein Trinkhorn zu ergänzen, in welches der Jüngling aus der erhobenen Kanne einschenkte. Zwei andere gute Exemplare der Statue befinden sich in Dresden und Berlin. Das feingebildete vierte vorchristliche Jahrhundert formte die halb tierischen Satyrn der älteren Kunst zu fast rein menschlicher Gestaltung um. Nur noch das etwas struppige Haar und die tierisch spitzen Ohren erinnern an den früheren Typus. In der Stellung, im Kopftypus, in der großflächigen Behandlung ist die Abhängigkeit von dem Diadumenos des Polyklet nicht



Abb. 106. Pietro Novelli: Der hl. Benedikt segnet die Brote. Treppenhaus des Klosters von Monreale.

zu verkennen. Die Gedanken des einschenkenden Jünglings scheinen nur halb bei der kleinen Handlung zu sein. Seine Seele ist zu stiller Selbstbetrachtung nach innen gerichtet, er träumt. Im Gegensatz dazu stellt ein anderes bedeutendes antikes Werk des Museums, die kleine Bronzegruppe des Herakles mit dem kerynitischen Hirsch (Abb. 110), 1805 in Pompeji gefunden, die lebhaft bewegte Handlung eines Mannes dar, der ganz bei der Sache ist, wobei der äußere Vorgang in erster Linie betont ist. Die Arbeiten des Herakles hat Lysippos, der etwas jünger war als Praxiteles, mit Vorliebe dargestellt, und vielleicht geht diese, hier zu einem Brunnen verarbeitete Gruppe auf ihn zurück. Attische und peloponnesische Kunst stehen sich in diesen beiden Plastikern gegenüber. Die erstere mit ihrer Betonung seelischer Vorgänge und anmutiger Schönheit, die letztere hauptsächlich auf die Darstellung des Physischen gerichtet. — Zu diesen Werken der hohen Plastik kommen antike Münzen, Schmuckgegenstände, Bronzegeräte, Terrakotten (Abb. 111), griechische Vasen, Siegelabdrücke in Ton, Architekturfragmente, Wandgemälde, die schon erwähnten Mosaiken von Piazza Vittoria (S. 11 und Abb. 6), etruskische Werke, namentlich aus Chiusi, und anderes.

Aus arabischer Zeit enthält das Museum außer einer Sammlung von Fenstergittern aus Kairo schöne Bronze- und Tongefäße, die aus Sizilien stammen. — Ein aus der Martorana herrührendes in Holz geschnittenes Stück einer Türlaibung mit einer an Arabisches anklingenden Ornamentik haben wir schon kennen gelernt (S. 60). Andere mittelalterliche Werke sind Architekturfragmente, Inschriften, einige

Skulpturen. Das Renaissancezeitalter ist mit plastischen Werken, namentlich der Gagini, Majoliken und anderem vertreten.

Die Gemäldegalerie enthält Werke aus allen Zeitaltern vom byzantinischen an. Die meisten Hauptstücke sind schon erwähnt worden. Es ist nur noch ein kleines Meisterwerk nachzutragen, ein niederländisches Triptychon (Abb. 112



Abb. 107. Anton van Dyck: Madonna del Rosario. Palermo, Compagnia del Rosario.

bis 114) aus der Zeit um 1500. Es stammt aus dem Besitz des Principe di Malvagna. Auch ein mit braunem Leder bezogener Kasten mit gotischen Ornamenten ist noch vorhanden. Wahrscheinlich ist er die ursprüngliche Hülle des als Reisealtärchen dienenden Bildes. Von den besten Kennern der altniederländischen Malerei wird jetzt Jan Gossaert, nach seiner Heimat Maubeuge meist Mabuse genannt, als Künstler des Werkes angesehen. Auf der Mitteltafel sitzt Maria mit dem Kinde auf dem überreich in spätgotischem Geschmack verzierten Thron. Ein Kinderengel bringt dem Christusknaben ein Stiefmütterchen, während fünf andere Kinder-



Abb. 108. Hof im Museo Nazionale in Palermo (ehemaliges Kloster der Filippini). Skulpturen und Inschriften des Mittelalters und der Renaissance. Triton (16. Jahrh.) von einem Brunnen des kgl. Palastes. Links hinten Säule von der Piazza Croce de' Vespri.

engel musizieren. Durch die rückwärtigen Öffnungen des Thrones blickt man auf eine Landschaft mit einem prächtigen Renaissanceschloß. Die beiden Flügel enthalten auf der Innenseite unter gotischen Baldachinen die sitzenden Heiligen Katharina und Dorothea mit je einem Kinderengel vor einer Landschaft. Hinter Dorothea ist ein wohl auf das Wasser des Lebens in christlichem Sinne anspielender Brunnen mit Putti dargestellt. Auf der Außenseite der Flügel sind Adam und Eva in dem von Tieren reich bevölkerten Paradiese angebracht. Im Hintergrunde ist auch noch ihre Vertreibung aus dem Paradiese zu sehen. Wenn das Bild von Mabuse gemalt worden ist, was namentlich durch die beiden Akte höchst wahrscheinlich gemacht wird, muß es vor seiner Reise nach Italien vom Jahre 1508 entstanden sein, denn von da an änderte der Künstler seine Malweise und schloß sich zu seinem Verderben der italienischen Kunst an, während er in seiner früheren Zeit der altheimischen Weise folgte und von Künstlern wie Dierick Bouts und Quentin Massys lernte. In dem kleinen Werk zu Palermo tritt uns eine miniaturartige Ausführung, die bis in jeden Pinselstrich intim durchgeführt ist, entgegen. Die Typen der Köpfe erinnern an Quentin Massys, übertragen aber seine Größe in ein mehr lyrisches Empfinden. Auch die helle Färbung gemahnt an diesen Künstler. In der Landschaft hinter der heiligen Katharina mit ihrer milden Helldunkelwirkung ist vielleicht eine Einwirkung des Dierick Bouts zu erkennen. Dieses

nordische Dorfbild im Hintergrunde und die liebevolle Durchbildung des ganzen Gemäldes bis ins einzelne, welche das Werk als germanisch-nordisch charakterisieren, gibt einen höchst wirkungsvollen Gegensatz zu der breiten und großen südländischen Kunst, die uns sonst in Palermo entgegentritt.

In den an die niederländische Malerei anklingenden Gemälden des 15. Jahrhunderts, in dem kleinen Flügelaltar des Mabuse aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, in einigen Bildern eines in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Palermo arbeitenden Malers Simon van Wobreck aus Haarlem und in dem schönen Bilde von van Dyck aus dem 17. Jahrhundert offenbart sich noch einmal, was wir seit den frühesten Zeiten des Altertums beständig verfolgt haben, daß Sizilien ein Sammelpunkt war für die Gaben der Kulturwelt bis in fernen Umkreis.

* * *

In der Phantasie der Palermitaner ist als die glanzvollste aller früheren Epochen die der Normannen bestehen geblieben. So hat die Sage denn auch die Schutzpatronin Palermos, die heilige Rosalia, in jene Zeit gesetzt, und zwar an deren Schluß, so daß in ihr das Normannenzeitalter ewig fortzuleben scheint. Rosalia soll eine Tochter des Herzogs Sinibaldo und eine Nichte des frommen letzten Normannenkönigs Wilhelm II. gewesen sein. Sie warf allen Glanz der Welt hinter sich und lebte als Einsiedlerin in einer Höhle des Monte Pellegrino. Dort entdeckte im Jahre 1624 ein Jäger ihre Gebeine. Im Triumph nach Palermo überführt, wo sie jetzt im Dom in einem silbernen Sarge ruhen, befreiten sie die Stadt angeblich von einer Pest und von diesem Augenblick an wurde die Jungfrau zur Schutzheiligen Palermos ernannt und ihre Grotte zu einer Wallfahrtskirche umgestaltet (Abb. 115). Goethe hat die heilige Stätte am 6. April 1787 besucht und beschrieben:

„Der Andachtsort selbst ist der Demut der Heiligen, welche sich dahin flüchtete, angemessener, als die prächtigen Feste, welche man ihrer völligen Entäußerung, von der Welt zu Ehren anstellte. Und vielleicht hat die ganze Christen-



Abb. 109. Statue eines einschenkenden Satyrs. Palermo, Museum.

heit, welche nun 1800 Jahre ihren Besitz, ihre Pracht, ihre feierlichen Lustbarkeiten auf das Elend ihrer ersten Stifter und eifrigsten Bekenner gründet, keinen heiligen Ort aufzuweisen, der auf eine so unschuldige und gefühlvolle Art verziert und verehrt wäre.

„Wenn man den Berg erstiegen hat, wendet man sich um eine Felsenecke, wo man einer steilen Felswand nah gegenübersteht, an welcher die Kirche und das Kloster gleichsam festgebaut sind.

„Die Außenseite der Kirche hat nichts Einladendes noch Versprechendes; man eröffnet die Türe ohne Erwartung, wird aber auf das wunderbarste überrascht,



Abb. 110. Herakles mit dem kerynitischen Hirsch. Bronzegruppe im Museum zu Palermo.

indem man hineintritt. Man befindet sich unter einer Halle, welche in der Breite der Kirche hinläuft und gegen das Schiff zu offen ist. Man sieht in derselben die gewöhnlichen Gefäße mit Weihwasser und einige Beichtstühle. Das Schiff der Kirche ist ein offener Hof, der an der rechten Seite von rauhen Felsen, auf der linken von einer Continuation der Halle zugeschlossen wird. Er ist mit Steinplatten etwas abhängig belegt, damit das Regenwasser ablaufen kann; ein kleiner Brunnen steht ungefähr in der Mitte.

„Die Höhle selbst ist zum Chor umgebildet, ohne daß man ihr von der natürlichen rauhen Gestalt etwas genommen hätte. Einige Stufen führen hinauf; gleich steht der große Pult mit dem Chorbuche entgegen, auf beiden Seiten die Chorstühle. Alles wird von dem aus dem Hofe oder Schiff einfallenden Tageslicht erleuchtet. Tief hinten, in dem Dunkel der Höhle, steht der Hauptaltar in der Mitte.

„Man hat, wie schon gesagt, an der Höhle nichts verändert; allein da die Felsen immer von Wasser träufeln, war es nötig, den Ort trocken zu halten. Man hat dieses durch bleierne Rinnen bewirkt, welche man an den Kanten der Felsen hergeführt und verschiedentlich miteinander verbunden hat. Da sie oben breit sind und unten spitz zulaufen, auch mit einer schmutziggrünen Farbe angestrichen sind, so sieht es fast aus, als wenn die Höhle inwendig mit großen Kaktusarten bewachsen wäre. Das Wasser wird teils seitwärts, teils hinten in einen klaren Behälter geleitet, woraus es die Gläubigen schöpfen und gegen allerlei Übel gebrauchen . . . .

„Ich sah, durch die Öffnungen eines großen, aus Messing getriebenen Laubwerks Lampen unter dem Alter hervorschimmern, kniete ganz nahe davor hin und blickte durch die Öffnungen. Es war inwendig noch ein Gitterwerk von feinem geflochtenen Messingdraht vorgezogen, so daß man nur wie durch einen Flor den Gegenstand dahinter unterscheiden konnte. — Ein schönes Frauenzimmer erblickt' ich bei dem Schein einiger stillen Lampen.

„Sie lag wie in einer Art von Entzückung, die Augen halb geschlossen, den Kopf nachlässig auf die rechte Hand gelegt, die mit vielen Ringen geschmückt war. Ich konnte das Bild nicht genug betrachten; es schien mir ganz besondere Reize zu haben. Ihr Gewand ist aus einem vergoldeten Blech getrieben, welches einen reich von Gold gewirkten Stoff gar gut nachahmt. Kopf und Hände von weißem Marmor, sind, ich darf nicht sagen in einem hohen Stil, aber doch so natürlich und gefällig gearbeitet, daß man glaubt, sie müßte Atem holen und sich bewegen.

„Ein kleiner Engel steht neben ihr und scheint ihr mit einem Lilienstengel Kühlung zuzuwehen.

„Unterdessen waren die Geistlichen in die Höhle gekommen, hatten sich auf ihre Stühle gesetzt und sangen die Vesper.

„Ich setzte mich auf eine Bank gegen dem Altar über, und hörte ihnen eine Weile zu; alsdann begab ich mich wieder zum Altare, kniete nieder und suchte das schöne Bild der Heiligen noch deutlicher gewahr zu werden. Ich überließ mich ganz der reizenden Illusion der Gestalt und des Ortes.



Abb. 111. Terrakottastatuette von Solunto. Palermo, Museum.

„Der Gesang der Geistlichen verklang nun in der Höhle, das Wasser rieselte in das Behältnis gleich neben dem Altare zusammen, die überhangenden Felsen des Vorhofs, des eigentlichen Schiffs der Kirche, schlossen die Szene noch mehr ein. Es war eine große Stille in dieser gleichsam wieder ausgestorbenen Wüste, eine große Reinlichkeit in einer wilden Höhle; der Flitterputz des katholischen, besonders sizilianischen Gottesdienstes hier noch zunächst seiner natürlichen Einfalt; die Illusion, welche die Gestalt der schönen Schläferin hervorbrachte, auch einem

geübten Auge noch reizend, — genug, ich konnte mich nur mit Schwierigkeit von diesem Orte losreißen, und kam erst in später Nacht wieder in Palermo an."

Das liegende Bild der Heiligen ist von dem Florentiner Bildhauer Gregorio Tedeschi gearbeitet.



Abb. 112. Mitteltafel eines niederländischen Triptychons im Museum zu Palermo.

Nicht nur durch diese poetische Heilige wird die Erinnerung an die Normannenzeit wach gehalten, sondern höchst eigenartig durch Bilder, die auf den Seitenwänden der in ganz Sizilien gebrauchten zweiräderigen Karren gemalt sind (Abb. 116). Mit roher Hand, in bunten Farben, sind da außer biblischen, namentlich alttestamentlichen Gegenständen, Szenen aus den Kämpfen der Normannen und Hohenstaufen mit den Sarazenen dargestellt und in Anknüpfung an diese aus dem Norden gekommenen Helden greift die Phantasie bis auf den Sagenkreis Karls des Großen zurück.

* * *

Die Erinnerung an die Normannen und Hohenstaufen mußte wie ein fernes Ideal im Volke nachleben, denn keine andere große Zeit trat zwischen sie und die Gegenwart bis auf den heutigen Tag. Wir haben zu Schluß der ersten Bandes betont, daß die ganze Geschichte des Altertums auf Sizilien sich darum drehte, ob der semitische Phoeniker oder der arische Grieche Sieger bleiben sollte. Wir haben denselben Kampf in dem Mittelalter gefunden zwischen dem semitischen Araber und dem arischen Normannen. Auch nach der Eroberung durch die Normannen und nach dem Siege des Christentums über den Islam blieb der Gegensatz zwischen Ost und West noch in der Verschiedenartigkeit des christlichen Bekenntnisses bestehen, bis auch hier der Sieg auf friedlichem Wege zugunsten des Westens entschieden ward. Durch die Normannen wurde die Jahrtausende alte Frage endgültig gelöst: Sizilien war für immer der westlichen Kultur und dem lateinischen Christentum gewonnen. Damit aber hatte es auch seine hervorragende Rolle in der Geschichte ausgespielt. Mit dem letzten Herrscher, der normannisches Blut in den Adern hatte, mit Kaiser Friedrich II., waren Unteritalien und Sizilien nicht nur in der Kultur, sondern auch politisch als Hauptsitz und bevorzugtes Land des Imperators an die Spitze der abendländischen Welt getreten. Diesem höchsten Aufschwung folgte unmittelbar das Zurücksinken in nur provinzielle Bedeutung. Nicht durch eigene Schuld, denn als der Leib des großen Kaisers zur ewigen Ruhe in seinen Porphyrsarkophag gebettet wurde, da ging ein Zeitalter von zweitausend Jahren, von welchem Sizilien emporgetragen worden war, zu Ende. Das weströmische Reich, die letzte staatliche Schöpfung der Antike, hörte auf zu bestehen. Im Norden



Abb. 113. Seitentafeln eines niederländischen Triptychons im Museum zu Palermo. Innenseiten.

wie im Süden der Alpen bildeten sich von einander getrennte Nationalstaaten heraus. Sizilien vermochte nicht länger eine Sonderrolle zu spielen, es mußte sich darauf vorbereiten, in einem größeren Ganzen aufzugehen. Zuerst vollzog sich der Anschluß in der Sprache. Nur zwei Jahrhunderte war es her, da hatten die Normannen die Insel mit mehreren Sprachen nebeneinander übernommen. Bei der



Abb. 114. Seitentafeln eines niederländischen Triptychons im Museum zu Palermo. Außenseiten.

sizilianischen Vesper aber wurde, wie die Überlieferung berichtet, jeder niedergestoßen, der das Wort Cece (Erbse) nicht richtig italienisch aussprechen konnte. Wie am Schlusse des Altertums Rom in Sizilien triumphierte und die Gegensätze zwischen Griechen und Phoenikern ausglich, so war es jetzt die Sprache Italiens, welche die verschiedenen Volksindividualitäten der Normannen, Sarazenen, Byzantiner und Lateiner, zu einer einzigen Einheit aufgehen ließ. Im Altertum war die politische Vereinigung Siziliens mit Italien der inneren Einigung vorausgegangen, in der

neueren Zeit folgte sie dieser erst in jahrhundertelangem Abstand nach. Als Garibaldi am 11. Mai 1860 in Marsala landete, da erst fand die Entwicklung nach dem Tode des Hohenstaufenkaisers Friedrich ihren Abschluß. Die ganze Insel fiel dem Sieger und damit dem neu entstehenden Königreich Italien selbstverständlich zu, denn seit vieler Generationen Gedenken war sie Italien bereits in Sprache und Kultur.

* * *

Als wir Reisegefährten in dem kleinen verwahrlosten Dorfe Mola oberhalb von Taormina auf den Ruinen des alten Kastells saßen und die unsagbar schöne Aussicht genossen, da stand plötzlich ein kleiner Knabe in zerlumpten Kleidern vor uns, der uns über die Umfriedigung nachgeklettert war. Er fragte, ob er uns eine Geschichte erzählen dürfe, und auf unsere Zustimmung trug er die Geschichte von Horatius Cocles vor. Da uns diese Kenntnisse und sein dialektfreies Italienisch neben seinen gewandten und ausdrucksvollen Gebärden überraschten und anzogen, erlaubten wir ihm noch mehr zu erzählen, und so fügte er noch die Geschichte der sizilianischen Vesper und der Entdeckung Amerikas durch den Genuesen Christoph Columbus hinzu. Auf unser Befragen erklärte er, daß ihm die Erzählungen in der Schule von seiner Lehrerin beigebracht worden seien. Die Absicht bei der Auswahl dieser Geschichten für den Unterricht war klar, es sollte dadurch



Abb. 115. Grotte der hl. Rosalia auf dem Monte Pellegrino.

patriotischer Sinn für Sizilien und noch mehr für Italien im allgemeinen geweckt werden. Die Geschichte Italiens von den frühesten Zeiten an sollte als Einheit erscheinen. Überaus traurig sind bekanntlich viele Verhältnisse im modernen Sizilien, namentlich das Aussaugen des Volkes durch die Latifundienwirtschaft und das Sklaventum der Arbeiter in den Schwefelminen. Wenn aber, wie das kleine Erlebnis in Mola zeigt, die italienische Regierung für guten Schulunterricht bis in die armseligsten Nester hinein sorgt, dann sind für die Zukunft bessere Zustände zu erhoffen. Daß sie bald eintreten mögen, sei der Abschiedswunsch des Reisenden, der in Palermo die Insel verläßt, nachdem sie ihm eine überreiche Fülle unvergeßlicher Eindrücke und großer Erinnerungen geboten hat.



Abb. 116. Sizilianischer Karren.

Literatur.

Amatus, L'ystoire de li Normant et la Chronique de Robert Viscard, par Aimé moine du Mont-Cassin; publiees pour la première fois par M. Champollion-Figeac. Paris 1835.

Reiseberichte des Ibn Hawqal und des Ibn Gjobair, veröffentlicht Journal asiatique 1845; Archivio storico Italiano, Appendice IV, 1847; Nuova raccolta di scritture e documenti intorno alla dominazione degli Arabi in Sicilia. Palermo 1851.

Descripton de Palerme au milieu du X[e] siècle de l'ère vulgaire, par Ibn Haucal, traduit par Michel Amari. Paris 1854.

Hugo Falcandus, Historia de Regno Siciliano ed. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores, Milano 1725—51, Tomus VII.

Romualdus Salernitanus, Chronicon; ed. ebenda.

Fra Leandro Alberti, Isole appartenenti alla Italia. 1567.

Fazellus, De rebus siculis; ed. Scriptores rerum Sicularum, Francofurti apud And. Wechelum, 1579.

Pirro, Sicilia sacra.

Henry Gally Knight, The normans in Sicily. London 1838.

— Saracenic and norman remains to illustrate the normans in Sicily. 1840.

M. Amari, Storia dei musulmani in Sicilia. Firenze 1868.

— Biblioteca arabo-sicula. Palermo 1880—1889.

Wilhelm Behring, Sizilianische Untersuchungen I und II. Schulprogramme des Gymnasiums zu Elbing. 1882 und 1887.

Adolf Friedrich Graf von Schack, Geschichte der Normannen in Sicilien. Stuttgart usw. 1889.

— Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. Berlin 1865.

Ettore Pais, Storia della Sicilia e della Magna Graecia. Torino 1894.

di Marzo, Storia delle belle arti in Sicilia. 1858.

Anton Springer, Die mittelalterliche Kunst in Palermo. Bilder aus der neuern Kunstgeschichte. Erster Band. II. Auflage. Bonn 1886.

Ch. Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Bibliothèque internationale de l'art. Paris (1894).

Émile Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale. Tome premier. De la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou. Paris 1904.

Th. Kutschmann, Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien. Berlin 1900.

Archivio storico siciliano. Publicazione periodica della società siciliana per la storia patria. Nuova serie. Palermo, seit 1876.

Byzantinische Zeitschrift, herausgegeben von Karl Krumbacher.

Vincenzo di Giovanni, La topografia antica di Palermo dal Secolo X al XV. Palermo 1889. 1890.

R. Salvo di Pietraganzili, Palermo, la sua storia, i suoi monumenti e i suoi dintorni. Seconda edizione. Palermo 1891.

J. J. Hittorff et L. Zanth, Architecture moderne de la Sicile. Paris 1835.
Adolf Goldschmidt, Die normannischen Königspaläste in Palermo. Zeitschrift für Bauwesen, herausgegeben vom Ministerium der öffentlichen Arbeiten. Berlin 1898.
Andrea Terzi, M. Amari, Cavallari, L. Boglino, J. Carini: La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo. Palermo 1889.
A. Paulowsky: Iconographie de la Chapelle Palatine. Revue archéologique. Troisième série. 25. 1894.
Heinrich Becker und Heinrich Foerster: Die Kathedrale zu Palermo. Wien 1866.
Danieli: I regali sepolcri del Duomo di Palermo illustrati. Napoli 1784.
Bock, Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches. Wien 1864.
Domenico lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco: Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne ragionamenti tre. Palermo 1838.
Domenico-Benedetto Gravina: Il Duomo di Monreale. Palermo 1859.
Gioacchino di Marzo: La pittura in Palermo nel rinascimento. Palermo 1899.
G. Pitrè: Biblioteca di tradizioni popolari siciliane. 21 Bände. Torino-Palermo.



Abb. 117. Blick auf die Bucht von Palermo von Villa Belmonte am Monte Pellegrino aus.

Register.